اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر

اُردو ادب پر ہندی ادب کا اثر

تحقیقی و تنقیدی مقالہ جس پر
سنہ ۱۹۷۱ء میں آگرہ یونیورسٹی نے
پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری عطا کی

ڈاکٹر پرکاش مونس

ڈاکٹر پرکاش مونس

یہ کتاب اُردو اکاڈمی اُتر پردیش
کے
مالی اشتراک سے شائع ہوئی

© ڈاکٹر پرکاش مونس

طبع اول ۱۹۸۸ء

تعداد اشاعت ... ... چھ سو
تزئین کار ... ... نایاب
ناشر ... ... پرکاش مونس
خطاط ... ... محمد حنیف
مطبع ... ... نیشنل آرٹ پرنٹرس الٰہ آباد

قیمت ... ... پینتالیس روپے
تقسیم کار ... ... مکتبۂ جامعہ دہلی
شاہین پبلیکیشنز۔ حسن منزل الٰہ آباد
انجمن ترقی اُردو دہلی

اِنتساب

ڈاکٹر آر۔ ایس آریہ صدرِ شعبۂ ہندی
وردھمان پوسٹ گریجویٹ کالج بجنور
کے نام

جن کی نوازشات میرے شاملِ حال نہ ہوتیں تو سنسکرت اور ہندی
کے اکثر نایاب نسخے میری دسترس سے باہر رہ جاتے!

پرکاش مونس

پیش لفظ

زیرِ نظر مقالہ اُردو سے میرے شغفِ بے پایاں کا نتیجہ ہے۔ اُردو تحقیق سے میرے سامنے نہ کسی مالی منفعت کا سوال ہے نہ میرے لئے یہ حصولِ معاش کا کوئی وسیلہ ہے۔ پھر میں نے تحقیق کے میدان میں عمر کی اس منزل میں قدم رکھا ہے جب انسان اپنے فرائضِ منصبی سے سبکدوش ہو کر چین کی بنسی بجانا چاہتا ہے لیکن چونکہ میرے پیشے وکالت میں سبکدوشی کی آرام گاہ ناپید ہے اس لئے مجھے مشقِ سخن کے ساتھ ساتھ کارِ معاش کی چکّی کی مشقت بھی جاری رکھنی پڑی۔ ظاہر ہے میں اپنی خالص علمی پیاس اور لگن سے مجبور ہو کر اس آزمائش میں مبتلا ہوا ہوں۔

اُردو فارسی ہمارے خاندان کے خون میں رچی ہوئی ہے۔ میرے جدِّ امجد حکیم پدم سین نیّر کَ (متوفی ۱۸۰۵ء) فارسی کے جیّد عالم اور مشہور خطّاط تھے۔ اُن کے بیٹے منشی ہردیو سنگھ (متوفی ۱۹۲۶ء) بھی اُردو فارسی کے رسیا تھے لیکن اُن کی شعر گوئی مذہبی نظموں سے آگے نہ بڑھی اور انشا پردازی عدالتی دستاویزوں تک محدود ہو کر رہ گئی۔ بدنصیبی سے قبلہ والد صاحب پر یہ سلسلہ منقطع ہو گیا جسے موجودہ پیڑھی میں اُن کے بیٹوں نے دوبارہ زندہ کیا۔ میرے برادرِ اصغر ڈاکٹر گیان چند جین اُردو دُنیا میں جانے پہچانے شخص ہیں اور آج کل الٰہ آباد یونیورسٹی میں شعبۂ اُردو کے صدر ہیں۔ ۱۹۵۶ء میں اُن کا ایک مضمون "اُردو ادب پر ہندی ادب کا اثر" کے عنوان سے ادبِ لطیف لاہور میں شائع ہوا تھا جو بعد میں ان کے مجموعہ مضامین "تحریریں" میں بھی شامل ہوا۔ مجھے یہ اس قدر پسند آیا کہ میں نے اسے ایک مقالے کا موضوع بنانے کی ٹھان لی۔ میرے لئے یہ موضوع پسند کرنے کی ایک اہم وجہ یہ تھی کہ عام اردو محققوں کی طرح ہندی زبان و ادب میرے لئے دربند نہیں اور میں ہندی سے بخوبی واقف ہوں اس لئے میں نے دو ادبوں کے مشترکہ مطالعے کو اپنا مقصد بنایا۔ خوش قسمتی سے آگرہ یونیورسٹی نے اس موضوع کی منظوری دے دی اور اس طرح یہ مقالہ معرضِ وجود میں آیا۔

اس موضوع کے بارے میں جب ہندی کے بعض پروفیسروں سے ذکر آیا تو انھوں نے حیرت سے پوچھا کہ کیا اُردو ادب پر ہندی کا بھی کوئی اثر ہے اور جب میں نے بتایا کہ اُردو پر ہندی کا معمولی یا سطحی نہیں بلکہ بنیادی اور قابلِ قدر اثر ہے تو انھیں یک گونہ مسرت محسوس ہوئی

لیکن اس سے بھی دلچسپ امر یہ ہے کہ اُردو کے بعض واقف کاروں نے جب اس عنوان کو سُنا تو انھوں نے ایک سنجیدہ تذبذب کا اظہار کیا اور کہا کہ اُردو پر ہندی کا اثر کہاں ہے جس کی داستان ایک کتاب کا پیٹ بھر سکے میں نے اسے ایک چیلنج سمجھ کر قبول کیا اور مقالے کی تیاری میں جُٹ گیا۔

اُردو اور ہندی ہمزاد زبانیں ہیں بہت سے ایسے خطّے آتے ہیں جہاں ان میں 'من تو شدم تو من شدی' کا معاملہ ہو جاتا ہے لیکن اس کے باوجود ان میں ایک پیمانہ کو دیکھتی ہے اور دوسری پورب کو۔ عام خیال تو یہ ہے کہ جس طرح مشرق اور مغرب آپس میں نہیں مل سکتے اسی طرح اُردو اور ہندی میں بھی پاکستان اور ہندوستان کی سی کوئی خلیج حائل ہے حالانکہ حقیقت بالکل اسی طرح نہیں ہے اُردو کے کافی حصّے ایسے ہیں جو ہندی کا عکس لئے ہوئے ہیں۔

اس مقالے کی تحریر کا مقصد ہی یہ ہے کہ جو حضرات اُردو کو ملکی رو سے بالکل کٹا اور الگ تھلگ سمجھتے ہیں وہ اپنے مفروضے پر نظرِ ثانی کریں آئندہ صفحات میں قاری کو اردو ادب کے ایسے متعدد گوشوں پر ہندی کے نقوشِ پا مرتسم دکھائی دیں گے جہاں اس کی گذر کا شان گمان بھی نہ تھا میرا یہ دعویٰ نہیں ہے کہ اُردو ادب ہمیشہ ہندی کے پیچھے چلتے رہنے کو اپنا حرزِ ایمان سمجھتا رہا ہے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اُردو ادب' ہندی ادب سے اتنا بے نیاز بھی نہیں رہا جتنا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

اس مقالے میں میں نے ہندی کے حصار میں کھڑی بولی ہندی کے علاوہ اودھی، برج اور راجستھانی وغیرہ سب کو شامل سمجھا ہے یعنی وہ تمام تخلیقات جو ہندی ادب کی تاریخوں کے حصار میں آتی ہیں میں نے بھی انھیں 'ہندی' مانا ہے۔ یہاں مجھے اپنی ایک پریشانی کا اعتراف ہے بعض مقامات پر مجھے یہ طے کرنے میں بڑی دُبدھا سے دوچار ہونا پڑا ہے کہ آخر اُردو اور ہندی میں مابہ الامتیاز کیا ہے ہم کس وصف کی بناء پر ایک تخلیق کو اُردو نہ کہہ کر ہندی کہتے ہیں۔ واجد علی شاہ کی ٹھمریاں اور بیسویں صدی کے شعراء کے گیت بجز رسم الخط کے ہر اعتبار سے ہندی ہیں اور ہم اُن سے مماثل تخلیقات کو ہندی ادب کا جزو مانتے ہیں۔ ایسے مشکوک مقامات پر میں نے صرف یہ اصول پیشِ نظر رکھا ہے کہ اگر کوئی مصنف بنیادی طور سے اردو داں ہے اور اس کی بعض ہندی نما تخلیقات کو عام طور سے اُردو ادب کا جزو مانا جاتا ہے تو میں نے بھی کسی مزید تامل کے بغیر انھیں اُردو ادب پارہ مان کر ان پر ہندی کے اثر کی

کھوج کی ہے۔

تحقیق کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ اس بہانے متعدد قلمی اور مطبوعہ کتابوں سے گذرنا ہوجاتا ہے مجھے اس مرحلے میں اُردو کے علاوہ ہندی اور سنسکرت کی بھی معتدبہ کتابوں کی ورق گردانی کا موقع ملا معلوم ہوا کہ اردو ادب کے مورخ اور محقق بعض ہندی اور سنسکرت تخلیقات کے بارے میں کچھ اغلاط کو بار بار دُہراتے رہے ہیں معلوم ایسا ہوتا ہے کہ انھوں نے کبھی اصل کتاب دیکھی ہی نہیں بلکہ سُنی سُنائی باتوں پر اکتفا کرتے رہے ہیں اصل ذرائع تک پہنچنے پر اُردو مورخینِ ادب کی کئی غلط بیانیوں پر سے نقاب اُٹھ گیا یہاں تفصیل پیش کرنا بے محل ہوگا مقالے کے اندراجات کے جائزے سے اس کا اندازہ ہوسکے گا اس کدوکاوش سے مجھے بہت سی نئی باتیں معلوم ہوئیں جن میں سے میں صرف ایک دریافت کا ذکر کرنے پر اکتفا کروں گا۔ ابھی تک یہ سمجھا جاتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج میں مترجمہ ولا کے مادھونل کام کندلا کا ماخذ موتی رام کوی کی برج بھاشا کی کوئی کتاب ہے۔ میں نے ثابت کیا ہے ولا کی کتاب عالم کی اودھی کام کندلا کا ترجمہ ہے کسی موتی رام کوی اور اس کی کام کندلا کا وجود ہی نہیں۔ اسی طرح شاہ تراب چشتی کی دکھنی تصنیف من سمجھاون کو ایک زیادہ فضلا نے ایڈٹ کیا ہے لیکن اس کی نظموں میں مختلف "چکروں اور ہواؤں" کا جو بار بار ذکر آتا ہے ان کے معنی متعین کرنے کی کسی نے کبھی کوشش نہیں کی میں نے سنسکرت تصانیف کی مدد سے "ہٹھ یوگ" کی ان علمی اصطلاحات کی اُردو میں غالباً پہلی مرتبہ سیر حاصل وضاحت کی ہے۔

اس مقالے کا موضوع بظاہر تنقیدی معلوم ہوتا ہے لیکن میں نے اسے حتی الوسع تحقیقی انداز سے دیکھا ہے اس کے لئے میں نے مختلف پبلک کتب خانوں اور نجی ذخیروں سے استفادہ کیا ہے ان میں سب سے زیادہ قابلِ ذکر مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی علیگڈھ اور کتبخانہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ہیں۔ ان کے مخطوطات اور مطبوعات سے استفادے کے لئے میں کئی بار علیگڑھ گیا اور وہاں قیام کرکے ان کتب خانوں کے علاوہ وہاں کے زندہ کتبخانوں یعنی یونیورسٹیوں کے دانشوروں سے استفاضہ کیا تقریباً اسی قدر فائدہ مجھے مقامی ودھمان کالج لائبریری سے بھی ہوا جہاں کے صدر شعبہ ہندی ڈاکٹر آریہ نے میری بھرپور مدد کی الٰہ آباد یونیورسٹی اور جموں یونیورسٹی کی لائبریریوں سے میں نے کافی کتب حاصل کیں۔ علی گڑھ میں پروفیسر آلِ احمد سرور اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اپنے ذاتی کتب خانوں سے ہر طرح کا استفادہ کرنے کی مجھے اجازت دے دی۔

میری یہ پہلی تحقیقی اور شوقیہ کوشش پارکھوں کی نظر کے سامنے ہے اس لئے اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت ہی کیا ہے میں تو اپنے کرم فرماؤں کا شکریہ ادا کرنے کا خوشگوار فریضہ ادا کرکے بات ختم کرتا ہوں۔

بعض چھوٹی درسگاہوں میں بھی ایسے گُدڑی کے لال پوشیدہ ہوتے ہیں جو کسی بڑی سے بڑی یونیورسٹی کے لئے بھی باعثِ فخر ہوسکتے ہیں وردھمان کالج بجنور کے صدر شعبہ ہندی ڈاکٹر رام سروپ آریہ ایسی ہی قابلِ ذکر و قابلِ فخر ہستی ہیں وہ نہ صرف جید عالم اور خالص محقق ہیں بلکہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ کسی بھی ریسرچ اسکالر کو اپنا سارا علم عطا کردیں اپنے بے بہا کتب خانے سے ڈھونڈھ کر روز روز کیا کیا لعل و گوہر نکالتے ہیں اس کا اندازہ کسی کو مشکل سے ہی ہوسکتا ہے میرے حال پر ان کی جو چشم لطف رہی ہے اس کا الفاظ میں احصار مشکل ہے انھیں کی مدد سے میں کالج لائبریری سے بھی کما حقہٗ فائدہ اُٹھا سکا۔

علی گڑھ میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں صدر شعبہ لسانیات نے مجھ پر بڑے خلوص کے ساتھ لطف و کرم فرمایا انھوں نے اپنی بعض تصانیف مجھے تفویض کیں وہ اور پروفیسر آلِ احمد سرور دونوں گاہ بگاہ مجھے اپنے نجی ذخیرے سے کتابیں مستعار دیتے رہے۔ الٰہ آباد یونیورسٹی کے پروفیسر سید احتشام حسین نے بھی مجھے اپنے قیمتی مشوروں سے نواز کر راستہ دکھایا انھوں نے کالی داس کے متعلق بعض ایسی کتابوں کا پتہ بتایا جہاں تک میری نظر پہنچنا مشکل تھی۔ اُردو کے بزرگ محقق پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے اپنے کتب خانے سے سلطان واجد علی شاہ کی بعض نادر تصانیف کے اقتباسات حاصل کرنے کی اجازت دی میں ان تمام حضرات کا تہِ دل سے شکر گذار ہوں۔

علی گڑھ یونیورسٹی کی مولانا آزاد لائبریری کے مختلف اہل کاروں نے مجھے مخطوطات اور مطبوعات سے استفادے میں ہر قسم کی سہولتیں بہم پہنچائیں ان کے ناموں کی صراحت کئے بغیر میں ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں بعض اور حضرات نے بھی وقتاً فوقتاً میری مدد کی ہے اگر ان سب کی عنایات میرے شاملِ احوال نہ ہوتیں تو تحقیق کے کڑے کوسوں کا طے ہونا معلوم۔

یہ مقالہ ۱۹۷۱ء میں آگرہ یونیورسٹی میں پیش کیا گیا تھا لیکن ڈگری ملنے کے بعد بھی نئی دریافت و حقائق کی روشنی میں اس میں ضروری ترمیم و تنسیخ کا عمل برابر جاری رہا۔ ۱۹۷۵ء میں اس پر نئے سرے سے نظر ثانی کی گئی اور اس وقت افضل اور بکٹ کہانی والا باب از سرِ نو لکھا گیا۔

پرکاش مونس
بجنور۔ دار ستمبر ۱۹۷۵ء

فہرست

صفحات

پیش لفظ ۵

پہلا باب - اُردو اور ہندی کا تعلق ۱۳

لسانیاتی رشتہ ۱۵

ہندی کے مختلف مفہوم ۱۷

اُردو کا مفہوم ۲۱

اُردو کے آغاز کے نظریات ۲۵

اُردو ہندی کا مناقشہ ۳۹

اُردو میں ہندی اور غیر ہندی عناصر ... ۴۹

دوسرا باب - اُردو ادب کا مزاج ۵۹

اُردو کے مزاج میں فارسی اور اسلامی عناصر ... ۶۰

مُغل درباروں اور معاشرت کا اثر ... ۶۵

رندی و شاہد بازی ... ۶۷

نظم اور غزل میں عقیدوں کا اختلاف ... ۸۰

تصوف پر ویدانت کا اثر ... ۸۳

مقامی اثرات ... ۸۸

دوسری مقامی زبانوں کے تراجم ... ۹۶

تیسرا باب - قدیم اُردو ادب پر ہندی اثرات (۱۲۵۰ء سے ۱۷۵۰ء تک) ۱۰۶

شمالی ہند - فریدالدین شکر گنج ... ۱۰۸

شرف الدین بو علی قلندر ... ۱۱۰

امیر خسرو ... ۱۱۳

شیخ عبدالقدوس گنگوہی ... ۱۲۷

افضل ... ۱۲۹

دکن - خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ... ۱۵۳

نظامی دکنی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ اور شاہ اشرف کی نوسرہار ... ۱۶۲

میراں جی شمس العشاق - برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ ... ۱۷۵

شعرائے گجرات: بہاءالدین باجن محمود دریائی علی جیو گام دھنی خوب محمد چشتی ۱۸۷

محمد قلی قطب شاہ معانی - وجہی ... ۱۹۶

ابراہیم عادل شاہ جگت گرو - غواصی - ابن نشاطی - ... ۲۱۷

علی عادل شاہ ثانی - نُصرتی - فائز - قاضی محمود بحری - ... ۲۴۳

ولی دکنی ... ۲۶۶

شاہ تراب چشتی اور من سمجھاون ... ۲۷۲

چوتھا باب - شمالی ہند کا ابتدائی اُردو ادب - ۲۸۳

پس منظر اور تمہید ... ۲۸۴

آبرو - فائز - شاکر ناجی .. ۲۹۰

حاتم - سودا ... ۳۰۴

انشاء - جرأت ... ۳۱۴

شعرائے بہار: شاہ آیت اللہ جوہری اور مثنوی گوہر جوہری ۳۲۱

قصہ مہر افروز و دلبر ... ۳۳۱

پانچواں باب - سنسکرت اور ہندی سے متاثر قصے : ... ۳۴۷

رانی کیتکی کی کہانی ... ۳۵۰

بے تال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی - ... ۳۶۲

مادھونل کام کندلا اور اس کا صحیح ماخذ ... ۳۷۹

شکنتلا - جوان و للو لال ... ۴۰۳

اختر رائے پوری ... ۴۱۸

قدسیہ زیدی ... ۴۲۷

ساغر نظامی ... ۴۳۲

چھٹا باب - اُنیسویں صدی کی شاعری میں ہندی کی جھلکیاں - .. ۴۳۸

نظیر اکبر آبادی کی نظمیں ... ،،

شاہ نیاز بریلوی اور انور خاں انور گوالیاری۔ ... ۴۴۸
اندر بھا۔ امانت و مداری لال۔ ... ۴۶۰
شاہ ظفر ... ۴۸۳
پدماوت کے تراجم ... ۴۸۷
مناجاتِ بیوہ پر بارہ ماسے کا عکس ... ۵۰۱
ساتواں باب۔ اُردو کے ابتدائی ناٹک۔ ... ۵۰۵
سنسکرت ناٹک کی مختصر تاریخ۔ ... ۵۰۶
یاترا ناٹک۔ راس ناٹک۔ سانگ ناٹک ... ۵۰۸
رادھا کنہیا کا قصہ ... ۵۱۳
جدید پارسی تھیٹر۔ راجا گوپی چند اور جالندھر ... ۵۱۷
اُردو ناٹکوں کے عمومی ماخذ، مہابھارت اور رامائن۔ ۵۲۳
آغا حشر کاشمیری اور کشن چند زیبا کے ناٹک۔ ... ۵۲۷
سنسکرت ترجمے۔ وکرم اُروشی۔ مدرا راکھشش۔ ... ۵۴۷
آٹھواں باب۔ بیسویں صدی کی شاعری میں ہندی عناصر کی کھوج ۵۵۳
کیفی۔ چکبست اور سُرور ... ۵۵۴
سیماب اکبرآبادی ... ۵۵۷
پیام ساوتری (جگر بریلوی)۔ عالم خیال (شوق قدوائی) ۵۶۰
آرزو لکھنوی۔ حسرت موہانی ... ۵۶۴
فراق گورکھپوری اور سلام سندیلوی کی رُباعیاں ... ۵۶۸
عظمت اللہ خاں اور سریلے بول ... ۵۷۶
ہندی بحروں کے استعمال کا رُجحان ... ۵۸۷
سجاد ظہیر کی شاعری ... ۵۹۴
نواں باب۔ اُردو میں گیت۔ ... ۶۰۰
گیت کے عناصر ترکیبی ... ۶۰۱
گیت کی قدامت ... ۶۰۳

صفحات

اُردو ناٹکوں میں گیت ... ۶۰۵
جدید شاعری اور گیت ... ۶۰۷
اُردو میں بارہ ماسے ... ۶۱۹
بارہ ماسے کی تاریخ اور ارتقار ... ۶۱۹
قدیم بارہ ماسے ... ۶۲۰
جدید بارہ ماسے ... ۶۳۶
شہاب سرمدی کی جھلکیاں ... ۶۳۷
دسواں باب۔ جائزہ ... ۶۴۱
علمی اصطلاحوں کا مسئلہ ... ۶۵۰
مستقبل کی طرف اشارے۔ ... ۶۵۱
کتابیات۔ اُردو تصانیف ... ۶۵۲
مضامین و رسائل ... ۶۶۱
مخطوطات ... ۶۶۳
ہندی تصانیف ... ۶۶۵
مضامین و رسائل ... ۶۶۹
انگریزی تصانیف و مضامین ... ۶۷۱

پہلا باب
اُردو[1] اور ہندی کا تعلق

"ایک کوّا پیڑ کی ٹہنی پر پنیر کا ٹکڑا لئے بیٹھا تھا ایک لومڑی نے دیکھا تو اس کے مُنہ میں پانی بھر آیا۔ سوچا کہ یہ ٹکڑا کسی طرح کوّے کے مُنہ سے نکالنا چاہئے۔ اس نے کہا 'بھائی کوّے تمھاری آواز کتنی میٹھی ہے کتنا اچھا گاتے ہو کچھ سُناؤ تو'۔ کوّا یہ سُن کر نشے میں جھوم گیا اور مُنہ کھول کر کائیں کائیں کرنے لگا مُنہ کھُلتے ہی پنیر کا ٹکڑا نیچے گر گیا اور لومڑی اسے لے کر چمپت ہو گئی۔"

اوپر لکھی ہوئی عبارت سَو فیصدی اُردو بھی ہے اور سَو فیصدی ہندی بھی۔ یہ ہے اُردو اور ہندی کے تعلق کی اصل۔ کاظم علی جوان اور للو لال کی سنگھاسن بتیسی مظہر علی خاں ولا اور للو لال کی بے تال پچیسی اور انشا کی رانی کیتکی کی کہانی، یہ تین کتابیں اُردو اور ہندی دونوں خطوں میں چھپیں۔ انھیں اُردو والے اُردو اور ہندی والے ہندی کی کتاب جانتے ہیں دُنیا کی کسی اور دو زبانوں میں یہ تعلق نہ ہوگا جو اُردو اور ہندی میں ہے!

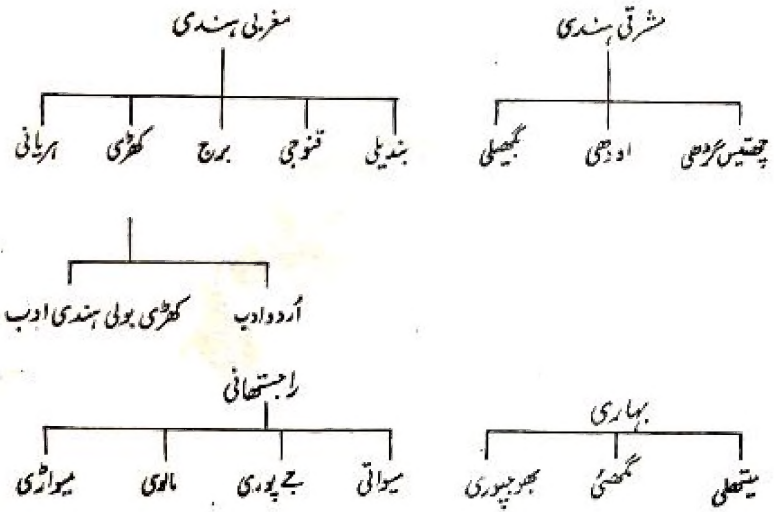
من تو شدم تو من شدی من دل شدم تو جاں شدی تا کس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری

اس کے باوجود پچھلی ایک صدی میں اُردو اور ہندی میں جو بَیر رہا ہے جو سوتیا لاگ ڈانٹ رہی ہے وہ بھی دُنیا کی کسی اور دو زبانوں میں نہ رہی ہوگی۔ ہندوستان کے آئین میں اُردو اور ہندی دو علیحدہ زبانیں ہیں۔ اُردو اور ہندی دو علیحدہ ادب ہیں جن کی روایات بالکل مختلف ہیں۔ ہندی اپنی ادبی روایات کے لحاظ سے اُردو کی نسبت مراٹھی اور بنگالی جیسی دور کی زبانوں سے نزدیک تر ہے اُسی طرح اُردو کی روایات ہندی کی نسبت

[1] اس باب کی تحریر میں میرے چھوٹے بھائی ڈاکٹر گیان چند کے لسانیاتی مضامین کو استعمال کیا گیا ہے۔

دور اُفتادہ فارسی و عربی سے زیادہ مماثل ہیں۔ اُردو پچھم کی طرف کو دیکھتی ہے۔ ہندی پورب کو۔ ان دونوں زبانوں کا تقابلی مطالعہ تاریخ کے آئینے میں کیا جائے اور عہد بہ عہد کے ارتقار پر نظر ڈالی جائے تبھی مکمل تصویر سامنے آسکے گی اور یہ طے ہو سکے گا کہ یہ دونوں ایک زبان ہیں یا دو زبان۔

ہندی کے معاملے میں بڑی مشکل یہ ہے کہ یہ غیر واضح ہے کہ ہندی سے اصل میں کون سی زبان مُراد ہے۔ گریرسن نے متعلقہ جدید زبانوں اور اُن کی بولیوں کی تفصیل دی ہے:-



گریرسن نے 'لسانیاتی جائزہ ہند' کی جلد اول، حصہ اول، پندرھویں باب میں چند صفحات اُردو، ہندی اور ہندوستانی کے لئے بھی وقف کئے ہیں وہاں اس نے دو باتیں واضح کی ہیں اول یہ کہ کھڑی بولی کے دو روپ ہیں، 'اُردو اور ہندی'۔ "اُردو اس روپ کا نام ہے جس میں فارسی عربی الفاظ آزادی سے استعمال ہوتے ہیں اور جو فارسی رسم الخط میں لکھا جاتا ہے" اور ہندی روپ سنسکرت آمیز ہے جو فارسی سے عاری ہے اور جس کے لئے ناگری رسم الخط استعمال کیا جاتا ہے۔ دونوں کے درمیان جو قدرِ مشترک ہے اُس کا نام گریرسن نے ہندوستانی قرار دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ ہندی سے دو معنی مراد لئے جاتے ہیں ایک تو یہی سنسکرت آمیز کھڑی

[1] بھارت کا بھاشا سروے کمیشن از گریرسن جلد اول حصہ اول ہندی ترجمہ از ادے نرائن تواری ۱۹۵۹ء ص ۲۰۴۔

بولی اور دوسرے پنجاب اور بنگال کے درمیان بولی جانے والی تمام بولیاں[1]۔ اس کے باوجود گریرسن نے محض مغربی اور مشرقی ہندی کو ہندی قرار دیا ہے جسے "اعلیٰ ہندی" کے نام سے بھی موسوم کیا ہے۔

ہندوستان کے سب سے بڑے عالم لسانیات ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی گریرسن والے زبانوں اور بولیوں کے شجرے سے تو متفق ہیں لیکن انھوں نے ہندی کی قسمیں بتانے میں کچھ اور نزاکتیں پیدا کی ہیں۔ ہندی کے کبھی تو وہ تین روپ، اُردو۔ ہندی اور زبان ہندی یا بازاری ہندوستانی کا ذکر کرتے ہیں[2] اور کبھی اس کے پانچ روپ بتاتے ہیں یعنی اُردو۔ ہندی (اعلیٰ) یا ناگری ہندی۔ ہندوستانی جس میں دونوں کے آسان الفاظ ہیں۔ دکنی اور ہندوستانی جو روہلکھنڈ۔ انبالہ ڈویژن اور دلی کی علاقائی زبان ہے۔ سوقیانہ ہندی یا سوقیانہ ہندوستانی LOWHINDI یہ ملک کے عوام کی مشترک مسخ شدہ بولی ہے۔[3]

ڈاکٹر گرہم بیلی کو بھی اس مشکل کا احساس ہے کہ کبھی تو ہندی میں اودھی، راجستھانی، برج اور بہاری بھی شامل کرلی جاتی ہے اور کبھی اس کا مطلب محض 'اعلیٰ ہندی' سے ہوتا ہے۔ بیلی۔ دلی۔ سہارن پور اور الٰہ آباد کے درمیانی علاقے کو ہندی کا صحیح نمائندہ مانتے ہیں اس طرح ان کے نزدیک نہ صرف کھڑی بلکہ برج اور قنوجی بھی ہندی کا جزو ہیں۔

اب ذرا خود ہندی والوں کے بیانات ملاحظہ فرمایئے وہ نہ صرف ایک دوسرے سے متضاد ہیں بلکہ کبھی کبھی خود ایک ہی محقق کے دو بیانات بھی آپس میں لڑجاتے ہیں۔

شری شام سندر داس[4] کے نزدیک عام بول چال میں جیسلمیر، انبالہ اور شملہ سے لے کر مشرقی نیپال تک اور بہار سے لے کر رائے پور اور کھنڈوا تک کے علاقے کو ہندی کا علاقہ کہا جاتا ہے لیکن لسانیات کی رو سے اس علاقے میں راجستھانی، بہاری، پہاڑی اور پوربی ہندی وغیرہ کئی زبانیں ہیں۔ وہ گریرسن اور ڈاکٹر چٹرجی کی تائید کرتے ہوئے صرف مغربی ہندی کو ہندی مانتے ہیں اور مشرقی ہندی کو بھی ہندی کے زمرے میں شامل کرنے کے روادار

[1] بھارت کا بھاشا سروے کشن از گریرسن جلد اول حصہ اول ہندی ترجمہ از ادے نرائن تواری ۱۹۵۹ء ص ۳۰۶

[2] انڈو ایرین اینڈ ہندی (ہندی ترجمہ) ص ۲۱۴۔

[3] 'اُردو اور ہندی کا تلفظ'، بلیٹن اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز لندن۔ جلد دو حصہ تین ۱۹۲۱-۲۲ء۔
اُردو ترجمہ شائع شدہ اردو ادب دسمبر ۱۹۵۶ء۔

[4] بھاشا وگیان (ہندی) از شام سندر داس طبع پنجم ص ۱۰۵۔

نہیں ہیں کیونکہ اس کا حسب نسب مغربی ہندی سے مختلف ہے۔

ڈاکٹر دھیریندر ورما، شیام سندر داس سے کچھ آگے بڑھتے ہیں وہ پہلے تو ہندی کے دو معنوں کا ذکر کرتے ہیں[1] اور بتاتے ہیں کہ معمولاً ہندی لفظ کا استعمال ادبی کھڑی بولی ہندی ہی کے لئے ہوتا ہے لیکن راجستھان سے بہار اور نیپال سے مدھیہ پردیش تک کی مختلف بولیوں کو بھی ہندی میں شامل کیا جاتا ہے۔ وہ اپنی کتاب گرامین ہندی' (گرامین ہندی) میں لکھتے ہیں کہ "معمولاً ہندی شبد کا استعمال ونتا میں اسی ادبی کھڑی بولی ہندی کے اتھ میں کیا جاتا ہے لیکن اس علاقے کی دیہاتی بولیاں بھی ہندی میں شامل ہیں[2] پانچ اُپ بھاشاؤں (مغربی ہندی، مشرقی ہندی، پہاڑی، راجستھانی، بہاری) کا ذکر کرکے وہ لکھتے ہیں کہ کچھ لوگ پنجابی کو بھی ہندی کی ایک اُپ بھاشا مانتے ہیں[3] پہاڑی اُپ بھاشا شملہ سے نیپال تک پھیلی ہوئی ہے[4]۔ "ہندی بھاشا کا اِتہاس" میں بھی وہ نیپال کی گورکھالی کو ہندی کا جزو قرار دیتے ہیں لیکن اپنی کتاب "ہندی بھاشا اور لپی" میں غالباً نادانستہ وہ راجستھانی پوربی ہندی اور بہاری کے لئے 'بھاشا' یعنی زبان کا لفظ استعمال کرتے ہیں: مثلاً

"راجستھانی بھاشا بولنے والے بھومی بھاگ میں ہندی بھاشا ہی ساہتیک بھاشا ہے۔" (ص ۴۳)

"پوربی ہندی۔ یہ کچھ باتوں میں پشچمی ہندی سے ملتی ہے اور کچھ میں بہاری بھاشا سے پوربی ہندی بھاشا میں دو مکھیہ بولیاں ہیں۔۔۔۔" (ص ۳۶)

"بہاری۔ ہندی بھاشا بہاری کی چچیری بہن کہی جاسکتی ہے" (ص ۳۶)

ڈاکٹر سوریہ پرشاد اگروال اپنی کتاب 'بھاشا وگیان اور ہندی' میں لکھتے ہیں[5] کہ اُتر میں دہلی سے لے کر پورب میں بنارس گورکھپور تک کے 'بولی روپ' ہندی میں شامل ہیں اور راجستھانی، پنجابی، بہاری بھاشائیں اس کی وبھاشائیں ہیں۔ آگے چل کر انھوں نے ہندی کے چار کھنڈ (حصے) قرار دیئے ہیں (۱) پنجابی اُپ بھاشا کھنڈ۔ (۲) راجستھانی اُپ بھاشا کھنڈ۔ (۳) ہندی اُپ بھاشا کھنڈ۔ (۴) بہاری اُپ بھاشا کھنڈ۔

[1] ہندی بھاشا کا اتہاس ص ۵۹
[2] گرامین ہندی ص ۱۰
[3] گرامین ہندی ص ۱۰
[4] گرامین ہندی ص ۱۴
[5] بھاشا وگیان اور ہندی، ۱۹۵۷ء ص ۱۵۶۔

پنجابی کو ہندی میں شامل کرنا بڑا چونکا دینے والا انکشاف ہے۔ پنجاب کے مشہور ہندو سبھائی لیڈر ڈاکٹر گوکل چند نارنگ نے بھی انگریزی روزنامۂ ہندوستان ٹائمز[1] کے ایڈیٹر کے نام ایک مراسلے میں پنجابی کو ہندی کے ذیل میں شامل کیا ہے۔ انھوں نے اپنی تائید میں سوشلسٹ لیڈر ڈاکٹر رام منوہر لوہیا کی الٰہ آباد کی ایک تقریر کا حوالہ دیا کہ پنجابی اسی طرح ہندی کی ایک بولی ہے جس طرح میتھلی یا راجستھانی۔ ڈاکٹر نارنگ نے لکھا تھا کہ پنجابی میں ۹۵ فیصدی ہندی الفاظ ہیں اس کے کچھ دنوں بعد سوشلسٹ پارٹی کی مجلسِ عاملہ نے ایک قرارداد کے ذریعہ پنجابی کو ہندی کی ہی ایک بولی قرار دے دیا۔ حافظ محمود شیرانی کی روح قبر میں تڑپ تڑپ کر رہ گئی ہوگی۔

آج سے قریب ایک صدی قبل 'جون بیمز' نے لکھا تھا "سیاسی اتفاق کی ایک مثال یہ ہے کہ رنجیت سنگھ نے پنجاب میں ایک آزاد اور خود مختار حکومت قائم کرنے میں کامیابی حاصل کرلی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس علاقے کی بولی ایک زبان سمجھی جانے لگی گو حقیقتاً اسے بھوج پوری یا برج بھاشا سے زیادہ اس بات کا حق حاصل نہیں ہے"[2] لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ آگے چل کر بیمز نے خود ہی اپنے فیصلے کی تردید کردی اور کہا پنجابی کا ذخیرہ الفاظ ہندی سے اتنا مختلف ہوگیا ہے کہ دونوں ایک ہی طرح نہیں سمجھی جاسکتیں۔

ڈاکٹر اُدے نرائن تواری اپنی کتاب 'ہندی بھاشا کا اُدگم اور وکاس' کے چھٹے باب میں ہندی کی بولیوں کی تفصیل بیان کرتے ہوئے 'مغربی ہندی' 'مشرقی ہندی' اور بہاری کو تو ہندی کے ذیل میں رکھتے ہیں لیکن راجستھانی کو نہیں۔ بعد میں بہاری کی بولی بھوجپوری کا تحقیقی مطالعہ کرنے پر اُن کا نقطۂ نظر بدل گیا۔ جب وہ بی۔ اے میں تھے تو گریرسن کا بھوجپوری کو ہندی علاقے سے الگ کرنا انھیں غدّاری معلوم ہوتا تھا مگر اب چوبیس برس تک بھوجپوری کے مطالعے کے بعد انھیں "گریرسن کی محنت، علم اور غیر جانبداری پر فخر اور عقیدت" ہوتی ہے[3] اور کہتے ہیں "یہ نرورودھ ستیہ ہے کہ بہاری، پوربی ہندی سے پرتھک بھاشا ہے تتھا اس کا سمبندھ بنگلہ، اُڑیا تتھا آسامی سے ہی ہے"[4] "سب سے اہم بات یہ ہے کہ بہاری

۱۔ روزنامہ ہندوستان ٹائمز دہلی ۷ر فروری ۱۹۶۱ء
۲۔ ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ترجمہ سید احتشام حسین طبع دوئم ص ۱۶۴۔
۳۔ بھوجپوری بھاشا اور ساہتیہ از ڈاکٹر تواری بحوالہ بھاشا اور سماج (ڈاکٹر رام بلاس شرما) ص ۳۰۳
۴۔ بھاشا اور سماج ص ۳۸۷۔

(یعنی میتھلی۔ مگھئی اور بھوجپوری) جن باتوں میں پچھمی ہندی سے مختلف ہیں انھیں میں بنگلہ سے مماثل ہیں"[1]۔ ڈاکٹر تواری مزید لکھتے ہیں کہ بہار کی بولیوں کا بنگلہ سے نیز ہندی کا راجستھانی اور پنجابی سے ہی زیادہ قریب کا سمبندھ ہے ایک بے پڑھا بہاری بنگال میں جاکر تھوڑی سی کوشش سے شُدھ بنگلہ بول سکتا ہے لیکن معمولاً ایک پڑھے لکھے بہاری کے لئے بھی شُدھ ہندی بولنا آسان کام نہیں ہے"[2]

ڈاکٹر جے کانت مشر نے 'میتھلی ساہتیہ کا اتہاس' لکھا۔ اس میں انھوں نے ایک جگہ تو بھوجپوری[3] کو ہندی علاقے کے اندر اور میتھلی کو اس کے باہر رکھا لیکن دوسری جگہ بھوجپوری اور مگھئی کو میتھلی کی بولیاں قرار دیا وہ میتھلی کو زبان کہتے ہیں اور اس پر افسوس کرتے ہیں کہ میتھلی کے لئے دیوناگری لپی کا رواج کیوں ہوا[4]

راجستھان کے کانگریسی لیڈر شری جے نراین ویاس نے ایک مضمون میں راجستھانی کے ہندی سے مختلف 'شبد جھنڈار' پر زور دیا اور اُسے علٰحدہ زبان قرار دیا۔[5]

اب ذرا ہندی کے ایک نام نہاد اشتراکی مصنّف رام بلاس شرما کے اقوال زریں ملاحظہ ہوں۔ فرماتے ہیں:۔

"شبد بھنڈار کی آزادی اور قواعد کی خصوصیات کے سبب پنجابی اور راجستھانی کو ہندی سے آزاد بھاشائیں ماننا چاہئے ..... راجستھانی اور پنجابی، ہندی سے اتنی مختلف نہیں ہیں جتنی مراٹھی اور بنگالی ..... بہت سے لوگ راجستھانی اور پنجابی کو ہندی کی بولیاں مانتے ہیں جو ٹھیک نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ موجودہ حالت میں پنجابی اور راجستھانی نہ زبان ہیں نہ بولی۔ بلکہ ان کے بیچ ہیں"[6]۔ پھر فرماتے ہیں "راجستھانی اور پنجابی، ہندی کی بولیاں نہیں"[7] آگے چل کر ارشاد ہے راجستھان میں نچلی سطح پر راجستھانی میں اور اونچی سطح پر ہندی میں کام ہونا چاہئے پنجاب میں بھی یہی ہو۔ نیچی سطح پر پنجابی زبان اور دیوناگری خط میں کام ہوگا اور اونچی سطح پر ہندی میں ہوگا" (ترجمہ)[8] پنجاب کے اخبار اور نثری ادب زیادہ تر ہندی میں ہوں اور شاعری

۱۔ بھاشا اور سماج ص ۳۹۰۔
۲۔ بھاشا اور سماج ص ۴۰۳۔
۳۔ " " ص ۳۹۵۔
۴۔ " " ص ۴۰۷۔
۵۔ راجستھانی بھاشا اور راجستھانی بولیاں، شمولہ پریرنا (प्रेरणा) جون ۵۴ء بحوالہ بھاشا اور سماج ص ۴۰۹
۶۔ بھاشا اور سماج ص ۴۱۰-۴۱۱۔
۷۔ بھاشا اور سماج ص ۴۱۲۔
۸۔ " " ص ۴۲۵۔

پنجابی میں۔ جموں میں نچلی سطح پر کام ڈوگری میں ہو اونچی سطح پر ہندی میں[1]۔ پنجابی، راجستھانی، ڈوگری، گڑھوالی وغیرہ ایسی زبانیں ہیں جن میں نچلی سطح کا کام ہونا چاہیے، یونیورسٹی، ہائی کورٹ وغیرہ میں کام ہندی میں ہو۔[2]

گویا جس طرح افریقہ میں گورے صاحب لوگ افریقیوں کی تہذیب کو پست قرار دیتے ہیں اسی طرح کمیونسٹ مصنف شری رام بلاس شرما ہندی کو اونچی زبان اور پنجابی، راجستھانی، ڈوگری، گڑھوالی وغیرہ کو غلام اور شودر زبان کا رتبہ دیتے ہیں۔ ہندی کے توسیع پسندوں نے بہت ہاتھ پاؤں پھیلائے اور پنجابی تک کو ہندی کے زیر نگیں گھسیٹنا چاہا لیکن سردار جی کا ڈنڈا، بلکہ کرپان اور اکالیوں کی پنجابی صوبے کی تحریک دیکھ کر کسی کو ہمت نہ رہی کہ پنجابی کو ہندی کی بولی کہہ سکے اور آخر پنجابی بولنے والوں کو ہندی بولنے والوں سے کاٹ کر اُن کا الگ صوبہ (اسٹیٹ) بنا دینا پڑا۔

آزادی کے بعد آئین ساز اسمبلی کے بھوجپوری ممبران نے چاہا کہ بھوجپوری کو آٹھویں ضمیمہ میں علٰحدہ زبان کے طور پر شامل کرنے کی مانگ کی جائے لیکن کہا جاتا ہے کہ ڈاکٹر راجندر پرشاد نے ان کو بلا کر ان سے نہایت لجاجت سے اپیل کی کہ سب سے بڑا بھوجپوریا میں ہوں بھگوان کے واسطے مجھ پر مہربانی کرو اور بھوجپوری کی علیحدہ زبان کی مانگ ترک کر دو۔ چنانچہ راجندر پرشاد کے سامنے سب چپ ہو گئے۔ اُدھر دو سال پہلے لوک سبھا میں میتھلی اور راجستھانی کو علیحدہ زبان تسلیم کرانے کی مانگ کی گئی تھی لیکن وہ منظور نہ ہو سکی پھر بھی میتھلی کی اتنی فتح ہو گئی کہ ساہتیہ اکاڈمی نے اُسے ہندی سے علٰحدہ زبان مان لیا اور ہندی کے علاوہ میتھلی کتابوں پر بھی پانچ ہزار روپیہ کا انعام دیا جانے لگا۔

اس تمام مبحث کا نتیجہ یہ ہے کہ ہندی سے تین مختلف مفہوم مراد لیے جاتے ہیں:۔

(۱) کھڑی بولی ہندی۔ (۲) مغربی ہندی اور مشرقی ہندی۔ (۳) مغربی ہندی، مشرقی ہندی، بہاری اور راجستھانی۔ اور جو اقتدار کے نشے میں چور ہیں وہ تو گورکھالی اور پہاڑی بولیوں کو بھی اس میں شامل کرتے ہیں نتیجہ یہ ہے کہ پنجابی کو ہندی کے حصار میں گھسیٹنے والے ناپید ہو گئے۔

اس طرح "شُد پریشاں خوابیِ من از کثرتِ تعبیرہا" والا معاملہ ہے، اُنیسویں صدی

[1] بھاشا اور سماج ص ۴۲۳ [2] بھاشا اور سماج ص ۴۲۵۔

کے آخر میں کھڑی بولی ہندی اور برج کی آویزش بڑے زوروں پر تھی۔ کھڑی بولی کے سب سے بڑے مبلغ بابو ادھیا پرشاد کھتری تھے وہ اودھی اور برج بھاشا کو ہندی تسلیم نہ کرتے تھے چنانچہ "وہ چاروں طرف گھوم گھوم کر کہا کرتے تھے کہ ابھی ہندی میں کوتا ہوئی کہاں۔ سور۔ تلسی۔ بہاری وغیرہ نے جس میں کوتا کی ہے وہ تو بھاکھا ہے ہندی نہیں"۔[1]

ذرا اور پیچھے چل کر ہندی کی نام نہاد مختلف بولیوں کا شجرۂ نسب دیکھیے:۔

۱۔ مغربی ہندی شورسینی اپ بھرنش سے اور

۲۔ مشرقی ہندی اردھ ماگدھی اپ بھرنش سے نکلی ہے۔

۳۔ بہاری، ماگدھی اپ بھرنش کی پیداوار ہے اسی اپ بھرنش سے بنگالی۔ آسامی اور اُڑیہ بھی نکلی ہے۔

۴۔ راجستھانی کو بعض لوگوں نے شورسینی اپ بھرنش ہی سے ماخوذ بتایا ہے لیکن صحیح یہ ہے کہ یہ گجراتی ناگر اپ بھرنش سے ارتقا پاتی ہے۔

۵۔ پنجابی کو بعض محققین نے شورسینی اپ بھرنش ہی سے ماخوذ کرنا چاہا ہے لیکن صحیح تر یہ ہے کہ اُسے 'کیکئی' نام کی اپ بھرنش سے متعلق کیا جانا چاہیے۔

۶۔ پہاڑی بولیوں کو کھش اپ بھرنش سے ماخوذ کیا جا سکتا ہے۔

یہ تمام اپ بھرنش اپنی ہم نام پراکرتوں کی ارتقا یافتہ شکلیں ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پوربی ہندی، بہاری اور راجستھانی جیسی زبانیں جو مغربی ہندی سے آبائی نسب میں بالکل مختلف ہیں کیونکہ ہندی کی بولی قرار دی جائیں۔ ڈاکٹر رام بلاس شرما اس کی توجیہ میں ایک انوکھا نظریہ پیش کرتے ہیں:۔

"ایک بھاشا کی بولیاں وہی نہیں ہوتیں جو اس بھاشا کے پریوار کی ہوں بھن بھاشا پریواروں کی بولیوں کو سماجک کارنوں سے کبھی کبھی سمرتھ پڑوسی جاتی کی بھاشا کی ادھینتا سویکار کرنی پڑتی ہے"۔[2]

"سول سسا ہے شبد بھنڈار کی اور اس وشے میں ہندی کی سبھی بولیوں میں بہت سمانتا ہے"۔[3]

[1] ہندی ساہتیہ کا اتہاس (آچاریہ رام چندر شکل) پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۶

[2] بھاشا اور سماج ص ۴۱۱۔ [3] بھاشا اور سماج ص ۴۱۲۔

ملیالم میں ۵۰ فیصدی سنسکرت الفاظ ہیں اور انگریزی میں ۶۰ فیصدی فرانسیسی الفاظ ہیں ڈاکٹر رام بلاس کے اصول سے ملیالم آریائی خاندانوں کی اور انگریزی لاطینی خاندان کی زبان ہوجاتی ہے ظاہر ہے یہ اصول صحیح نہیں ہے جس کے آبا و اجداد مختلف ہوں اُسے اپنے خون کی پیداوار قرار دینا جعل سازی ہے۔ اصل میں ہندی والوں کے لئے بڑی مشکل یہ ہے کہ اگر وہ پوربی ہندی کو تیاگتے ہیں تو تلسی داس کا رام چرت مانس ان کے قبضے سے نکل جاتا ہے اور اس طرح ہندی کا تقدس ہی جاتا رہے گا اور اگر وہ بہاری کو چھوڑتے ہیں تو پھر بھوجپوری کا اہم مقام بنارس جہاں کاشی ناگری پرچارنی سبھا کا صدر دفتر ہے اور جو ہندی کا سب سے بڑا گڑھ ہے اُن کے دائرے سے باہر ہوجاتا ہے۔

ہم اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کرسکتے کہ برج بھاشا۔ پوربی ہندی بلکہ بہاری اور راجستھانی بولنے والوں نے بھی خود کو "ہندی گو" تسلیم کیا ہے اس باب میں اگر مخالفت ہے بھی تو اس کی آواز بہت نحیف ہے۔ اودھ۔ بہار اور راجستھان میں متعلقہ حکومتیں اپنی خوشی سے اپنی زبان کو ہندی کہتی ہیں۔ وہاں کے لوگ اپنی تہذیبی اور علمی زبان کے طور پر ہندی کو ہی استعمال کرتے ہیں ان زبانوں بالخصوص برج اور اودھی کی روایات بالکل ہندی کی روایات ہیں ہندی ادب سے برج اور اودھی ادب کو الگ کرنے کی کوشش گوشت کو ناخن سے جدا کرنے کے مترادف ہے۔ کھڑی بولی، برج اور اودھی کا ایک ہی ادبی سلسلہ ہے۔ اسی وجہ سے ہم اس مقالے میں کھڑی بولی۔ برج اور اودھی ادب کو ہندی ادب کے ذیل میں شامل کر رہے ہیں۔

اُردو کے نام اور مفہوم کے بارے میں اس قسم کا تو کوئی التباس نہیں ہے پھر بھی اُردو کا حصار ہر قائل کے ذہن میں یکساں نہیں ہوتا جس طرح آزادی کے بعد ہندوستان کی مشترکہ بول چال کی ہندوستانی کو عام طور سے ہندی کہدیا جاتا ہے اسی طرح آزادی سے قبل غیر منقسم ہندوستان میں اُردو تحریک کے زعما پورے ملک کی مشترک بول چال کو اُردو قرار دیتے تھے مثلاً سید سلیمان ندوی نے ۱۹۳۵ء میں اپنی ایک تحریر "ہماری زبان کا نام" میں اُردو کا نام بدل کر ہندوستانی رکھنے کی تجویز تھی۔ فرماتے ہیں:۔

"ہم کو اپنی بولی کا ایک ایسا نام رکھنا چاہئے جس کے سننے کے ساتھ یہ معلوم ہوجائے کہ یہ اس پورے ملک کی بولی ہے۔ لفظ اُردو کے ساتھ اس قسم کا کوئی تصور

ذہن میں نہیں آتا۔ برخلاف اس کے 'ہندوستانی' نام بولنے کے ساتھ پورے ملک کا نقشہ ہمارے ذہن میں آجاتا ہے اور اس سے پورے ملک کی بولی ہونے کا یقین منطق کی آمیزش کے بغیر صرف نفسیاتی اثر سے ہمارے اور ہر سننے والے کے دل کے اندر پیدا ہوجاتا ہے۔" (نقوش سلیمانی۔ طبع اول ص ۱۰۵)

آج اہل اُردو کوئی ایسا ملک گیر ارادہ نہیں رکھتے۔ محدود معنی میں اُردو کھڑی بولی کا وہ روپ تھا جس میں عربی فارسی کا عنصر زیادہ تھا۔ اُردو کے آغاز کے نظریوں کو پیش کرنے والے بھی اسی قسم کی دو رنگیوں کا شکار ہوتے رہے ہیں۔ پرانے لکھنے والے کھڑی بولی کے اُردو روپ کا آغاز کھوجتے ہیں اور نئی لسانیات پڑھے لکھے علمار اُردو کا آغاز بیان کرتے وقت کھڑی بولی کا آغاز تلاش کرتے ہیں۔ یہ واضح رہے کہ ہندی کے برخلاف اُردو نے محض کھڑی بولی سے سروکار رکھا ہے۔

لیکن شائد اُردو میں بھی کچھ بولیاں ہیں۔ سب سے پہلے دکنی کو ہی لیجئے، یہ نہ صرف قدیم اُردو ہے بلکہ اُردو کے ایک مخصوص علاقے کی بولی ہے بس کی کچھ اپنی قواعدی اور اصولی خصوصیات ہیں جو اُسی زمانے کی شمالی ہند کی اُردو میں مفقود ہیں۔ مثلاً لڑکی آم کھائی اور لڑکا روٹی کھایا جیسے جملے دکنی کو شمالی ہند کی اُردو سے علحدہ بولی کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔

اس موقع پر پاکستان کے عالم لسانیات ڈاکٹر جمیل بخاری کا نظریہ دلچسپی کا موجب ہوگا۔ اُن کی رائے میں دکنی کو اصل میں بیجاپوری کہنا چاہئے کیونکہ یہ اُردو سے قطعاً مختلف زبان ہے کہتے ہیں:

"دکنی یا بیجاپوری اُردو ہی کی طرح لیکن اُردو سے الگ ایک آزاد اور مستقل زبان ہے جو آج بھی بیجاپوری میں سنی جاسکتی ہے یہ زبان اپنی پڑوسی کوکنی سے بہت زیادہ ملتی ہے" [۱]

"قدیم دکنی روپ جسے آج تک غلطی سے 'اُردوئے قدیم' سمجھا جارہا ہے ایک جداگانہ دکنی زبان کا نمونہ ہے جو اُردو سے بنیادی طور پر مختلف ہے" [۲]

---

[۱] "قدیم دکنی اور اُردو زبان کا تقابلی مطالعہ" مشمولہ اُردو نامہ۔ شمارہ ۱۸، بابت اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۸۶ء ص ۱۹

[۲] "اُردوئے قدیم" مشمولہ نقوش بابت اکتوبر ۱۹۶۲ء ص ۲۳۸۔

ڈاکٹر بخاری نے اُردو نامہ میں، شمولہ مضمون "قدیم دکنی اور اُردو زبان کا تقابلی مطالعہ" میں دکنی اور اُردو کے اختلافات بیان کرکے اُن کو دو مختلف زبانیں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی تائید میں باقر آگاہ ویلوری کے رسالہ من در پن (مصنفہ ۱۲۰۶ ہجری/ ۱۷۹۱-۹۲ء) کا یہ شعر نقل کیا ہے۔

اگر بھاکے میں اُردو کے مین کہتا۔ کوئی اس کو یہاں کے لوگوں سے نہ چھپتا۔[1]

ڈاکٹر بخاری کے مضمون سے یہ تو ثابت نہیں ہوتا کہ دکنی اُردو سے علیحدہ زبان ہے، لیکن علیحدہ بولی ضرور متعین ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر بخاری کے نظریے کے مقابلے میں اُردو اور لسانیات کے پروفیسر ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اپنے ایک مضمون میں بڑی شد و مد کے ساتھ یہ فیصلہ دیا ہے کہ دکنی کوئی علیحدہ زبان یا ادب نہیں ہے بلکہ قلیل اختلاف الفاظ و تلفظ کے ساتھ یہ وہی اردو ہے جو دہلی میں رائج تھی اور اُردو ادب کی ایک مسلسل روایت ہے جو دکن و دہلی میں جاری و ساری رہی ہے۔[2] ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے دکنی زبان اور نواحِ دہلی کی بولیوں کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے: [3]

"دکنی میں استثنائے چند الفاظ اور اختلافاتِ تلفظ سلاطینِ دہلی کے عہد کی اُردوئے قدیم کے سوا اور کچھ نہیں"

ڈاکٹر صاحب موصوف امیر خسرو کے ساتھ ساتھ خواجہ بندہ نواز، نظامی بیدری، شاہ اشرف بیابانی۔ شاہ میراں جی۔ شمس العشاق۔ شاہ برہان الدین جانم۔ فیروز بیدری۔ علی جیو گام دھنی، خوب محمد چشتی۔ محمد قلی قطب شاہ۔ وجہی۔ عبدل۔ افضل پانی پتی۔ اصی۔ اور ابن نشاطی کی تحریروں کو بھی "اُردوئے قدیم کے سنگِ میل قرار دیتے ہیں۔"[4]

اپنے ایک دوسرے مضمون[5] میں ڈاکٹر صاحب نے دکنی میں مزید نزاکت پیدا کرکے اس کی کئی ذیلی قسمیں کی ہیں جن میں اورنگ آباد، بیجاپور اور گولکنڈہ کی دکنی خاص طور

---

[1] "اُردو کا قدیم ادب" نقوش۔ مئی ۱۹۶۵ء۔ ص ۸۲۔

[2] مضمون بعنوان "دکنی یا اُردوئے قدیم" مشمولہ "شعر و زبان" از ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۱۹۶۶ء

[3] ص ۱۶۸ [4] ص ۱۷۶۔ [5] ایضاً ص ۱۸۶ [6] قدیم و جدید اُردو کی کشمکش مشمولہ "شعر و زبان" ص ۱۸۹۔

سے قابلِ ذکر ہیں۔ اُن کے نزدیک اورنگ آبادی بولی پر شمالی ہند کی اُردو کا سب سے زیادہ اثر تھا۔

اُردو کے قدیم ناموں میں دکنی کے علاوہ ایک نام گجری بھی ہے ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کہتے ہیں کہ اس نام کا گجرات سے کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ یہ نام گجر ان والا اور گجرات (پنجاب) سے دکن وارد سپاہیوں کا دیا ہوا ہے بعض دکنی شعراء مثلاً برہان الدین جانم۔ محمد امین اور خوب محمد چشتی اپنی زبان کو گجری بھی کہتے ہیں اور گوجری اور بولی گجرات بھی۔

جے ہوین گیان پجاری — نہ دیکھیں بھاکھا گجری

جانم (علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۲۴

سُنو مطلب اہے اب یو امیں کا — لکھے گجری منے یوسف زیخا

ہر اک جاگہ قصہ ہے فارسی میں — امین اس کو اتارے گوجری میں (امین گجراتی[2]

جیون دل عرب عجم کی بات — سن یوے بولی گجرات (خوب محمد چشتی[3]

لیکن ڈاکٹر زور گجراتی کو دکنی سے علیحدہ بولی جانتے ہیں۔ لندن میں پی۔ ایچ۔ ڈی کرنے کے بعد وہ ۳۱-۱۹۳۰ء میں پیرس گئے اور وہاں گجری پر ڈی۔ لٹ کرنا چاہتے تھے لیکن کام پورا کئے بغیر چھوڑ دیا۔ اپنی کتاب 'ہندوستانی لسانیات' میں انھوں نے ایک باب دکن اور گجراتی کے اختلافات درج کئے ہیں وہ گجرات کے اُردو شاعر میاں خوب محمد چشتی کی مثنوی 'خوب ترنگ' کو گجری کا بہترین نمائندہ مانتے ہیں۔ ادھر پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم 'لغاتِ گجری' شائع کی۔ اس کے باوجود گجراتی اور دکنی کا فرق اتنا نازک ہے کہ وہ شائد علما لسانیت کی ادھیڑ بُن ہی کا موضوع ہو سکتا ہے عام قاری کو ان میں کوئی فرق محسوس نہیں خود مصنفین ایک ہی شاعر کے کلام کو کبھی گجری اور کبھی ہندی کے نام سے موسوم کرتے ہیں[4] گجری کو علیحدہ بولی قرار دینا محض تکلف ہے۔

یہی حال ہریانی کا ہے اُسے علیحدہ بولی قرار دینا بھی نامناسب ہے۔ اُردو میں بعض مصنفین ہریانے کے علاقے کے ہوئے ہیں مثلاً محبوب عالم شیخ جیون، صاحبِ محشر نامہ وردی

---

[1] ہندی ترجمہ اندایرین و ہندی ص ۲۰۰

[2] امین گجراتی مصنف یوسف زیخا ۱۹۸۲ء۔ بحوالہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۹۷

[3] ہندوستانی لسانیات طبع دوم ص ۱۰۹ تا ۱۱۰۔ [4] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو حصہ اول ۹۶-۱۷

یرہ۔ شیخ محمود عبداللہ انصاری امین صاحب فقہ ہندی۔ یہ بزرگ اورنگ زیب کے ہمعصر
، بقول محمود شیرانی فقہ ہندی پر پنجابی کا گہرا اثر ہے حالانکہ اصل میں پنجابی کا نہیں
، ہریانی کا اثر کہنا چاہیے ان جستہ جستہ اثرات کے باوجود ان مثنویوں کی زبان اُردو
، ہریانی نہیں۔ ہریانی کو اہلِ لسانیات "بانگرو" کہتے ہیں اور اس کی پنجابی سے بیحد
نلت ہے ہریانی میں پنجابی کی آواز ٹ (ٹ) بھی موجود ہے بانگرو کا کوئی واقف
نیات اسے اُردو کی بولی نہ قرار دے گا ہریانہ علاقہ میں رہ کر اُردو لکھنے سے کسی
نف کی زبان ہریانی نہیں بن جاتی۔ اس طرح اُردو میں اگر کوئی ممیز بولی 'معیاری
ؤ' کے علاوہ ہے تو وہ صرف دکنی ہے!

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ مختلف علماء نے اُردو کے آغاز کے جو نظریے پیش کئے ہیں
ہیں لفظ اُردو ہمیشہ ایک ہی مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ دورِ جدید کے اُردو
ین لسانیات سے پہلے اُردو کھڑی بولی کے اُردو روپ کے معنی میں استعمال ہوتا تھا
لکھنے والوں نے یہ فرض کر لیا تھا کہ اس سے پہلے ہندی یا کھڑی بولی موجود تھی۔ دراصل
نف کے سامنے مسئلہ یہ ہے کہ دوسری منزل پر اُردو زبان کے آغاز کی کھوج کی جائے۔
قسم کے چند نظرے ملاحظہ فرمائیے:

۱۔ سب سے مشہور نظریہ میر امن کا ہے جو انھوں نے باغ و بہار کی ابتدا میں
یا ہے کہ امیر تیمور کے گھرانے کی فتح ہند کے بعد شہر کا بازار اُردو کہلایا۔ جب اکبر تخت
ٹھا تو ہندو مسلمان سب اکٹھے ہوئے اُن کے لین دین اور آپس میں سودا سلف لینے
، زبان اُردو کی، مقرر ہوئی۔ جب شاہجہاں نے شاہجہاں آباد بسایا تو اس نئے
ے بازار کو 'اُردوئے معلیٰ' خطاب دیا۔[1]

۲۔ گلکرسٹ نے 'ہندوستانی فلالوجی' میں ایک مسلمان مؤرخ کی سند پر لکھا ہے
ب تیمور نے ہندوستان پر حملہ کیا اُس وقت سے اُردو کی بنیاد پڑی۔

۳۔ سرسید نے آثار الصنادید میں لکھا ہے کہ شاہجہاں نے ۱۰۵۸ ہجری/۱۶۴۸ء میں
آباد کی۔ اُس وقت سے اُردو زبان بنی قریب ۱۱۰۰ھ/۱۶۸۸ء میں اس میں شعر گوئی شروع ہوئی۔[2]

[1] ۔ باغ و بہار مصنفہ میر امن۔ ۲) شہر برکت علی لاہور ص ۴۔ ۵۔

۴۔ امام بخش صہبائی اپنے رسالہ قواعدِ اُردو میں لکھتے ہیں:۔ فارسی کے بعض الفا
اور ہندی کے الفاظ میں کثرتِ استعمال کے سبب تغیر و تبدل واقع ہوا اور اس
خلا ملا سے جو بولی مروج ہوئی اس کا نام اُردو ٹھہرا۔

۵۔ سید سلیمان ندوی فرماتے ہیں کہ مسلمان ہندوستان کے جس صوبے میں گئے
وہاں کی صوبائی بولی میں عربی فارسی الفاظ ملا کر بولنے لگے چنانچہ بنگالی۔ مرہٹی، ملیالم وغیرہ
میں ہر ایک کا مسلمانی روپ علیحدہ ہے" سب سے پہلے یہ میل جول ملتان سے لے کر ٹھٹھہ تک
سندھ میں اور پھر یہاں سے گجرات اور کاٹھیاواڑ تک ہوا ہوگا۔[1]

مشہور جملہ "برکت شیخ تھیا اک مواک نہا" نقل کر کے لکھتے ہیں کہ اس عبارت سے
یہ آئینہ ہے کہ اس زمانے (۶۲ھ/۱۶۱-۱۳۶۰ء) میں عربی فارسی اور ہندوستانی بولیوں
کا مجموعہ جس کو آج آپ اُردو کہتے ہیں پیدا ہو چکا تھا۔ آگے چل کر علامہ ندوی لکھتے ہیں[2]
کہ ہر ممتاز صوبہ کی مقامی بولی میں مسلمانوں کے میل جول سے جو تغیرات ہوئے ان سب کا نام
اُردو رکھ دیا گیا حالانکہ اُن کا نام پنجابی۔ دکھنی یا گجراتی اور گوجری وغیرہ رکھنا چاہیے۔ جب
دہلی میں قلعہ اُردوئے معلیٰ بنا تو زبانِ دہلی کا نام زبانِ اُردوئے معلیٰ پڑ گیا۔

اس طرح علامہ ندوی کا رُجحان سندھ کو اُردو کا مولد قرار دینے کا ہے اور یہ محض
ایک جملے کی بنیاد پر۔ حالانکہ اگر سندھ میں عربی اور مقامی زبان کی آمیزش ہوئی ہوگی تو
سندھی میں ہوگی نہ کہ اُردو میں۔

۶۔ زبان کے آغاز کے ساتھ علاقائی وفاداری کا حق نبھانے والوں میں نصیر الدین
ہاشمی صاحب کا نام بھی لیا جانا چاہیے انھوں نے کہا کہ اگر مسلمانوں کے آنے سے اُردو بنی تو مسلمان
سب سے پہلے ملابار کے ساحل پر آکر بسے۔ اس لئے اُردو کا ابتدائی ارتقاء دکن ہی میں ہوا
اور دکن کو ہی اُردو کا مولد قرار دینا چاہیے۔

اُردو کی پیدائش کے سلسلے میں ایک دوسرا اہم مسئلہ یہ ہے کہ اُس نے کس زبان سے
ارتقاء پایا کچھ مصنفین نے اُن زبانوں کی طرف بھی توجہ کی ہے جن سے اُردو بنی ہوگی۔ چنانچہ
۷۔ ڈاکٹر ہورنلے HORNLE نے ۱۸۷۲ء کے قریب گوڑین زبانوں[3] کی

[1] نقوش سلیمانی ص ۲۵۱

[2] نقوش سلیمانی ص ۲۵۲ و ۲۵۴۔

گرامر لکھی اس میں انھوں نے لکھا ہے کہ اُردو بارھویں صدی عیسوی میں دہلی کے نواح میں پیدا ہوئی یہ علاقہ برج، مارواڑی اور پنجابی کا سنگم ہے مقامی باشندوں اور مسلمان سپاہیوں کے اختلاط سے ایک ہلی جلی زبان وجود میں آئی جو صرفی نحوی اصول کی حد تک تو برج ہے لیکن اس میں پنجابی اور مارواڑی کی آمیزش بھی ہے اس کے کچھ الفاظ دیسی ہندی ہیں اور کچھ بدیسی یعنی فارسی و عربی۔

۸۔ ہارنلے HORNLE کی بات محمد حسین آزاد کو بھا گئی۔ انھوں نے آبِ حیات کی ابتدا ہی اس جملے سے کی کہ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے آگے چل کر انھوں نے بھی اُردو کے آمیزشی نظریے کو مان کر اُردو کی تشکیل کو سکندر لودھی اور اکبر کے عہد میں پہنچا دیا اور بتایا کہ یہ محض شاہجہاں کا اقبال تھا کہ اُردو اس کے اُردوئے معلی سے منسوب کی گئی۔

۹۔ مولانا شمس اللہ قادری نے بھی 'اُردوئے قدیم' میں اُردو کا ماخذ برج بھاشا کو بتایا ہے!

ہندی کے بعض محققین نے اُردو کی طرح 'ہندی کھڑی بولی' کو بھی برج بھاشا سے ماخوذ بتایا ہے چنانچہ بابو بال مکند گپتؔ نے اپنی کتاب 'ہندی بھاشا' سمبت ۱۹۶۴ بکرمی کے دیباچے میں لکھا ہے:

"ورتمانِ ہندی بھاشا کی جنم بھومی دلّی ہے۔ یہاں پر برج بھاشا سے وہ اُتپتی ہوئی وہیں اس کا نام ہندی رکھا گیا۔"

گوسوامی گوردھن نے اپنے مضمون "ہندی اور برج بھاشا" میں برج کو ہی ہندی کی ماں بتایا ہے بابو جگن ناتھ داس رتنا کر نے ہندی ساہتیہ سمیلن کے بیسویں اجلاس ۱۹۳۵ء منعقدہ کلکتہ کے خطبہ صدارت میں کھڑی بولی کی پیدائش برج بھاشا اور پنجابی کے میل سے مانی ہے اس سے بھی دلچسپ نظریہ پنڈت شورتن شکل سرسؔ کا ہے جو انھوں نے رسالہ سُدھا جولائی ۱۹۳۲ء میں پیش کیا۔ اُن کے نزدیک کھڑی بولی اُردو اور برج بھاشا کے میل سے پیدا ہوئی فعل اور فاعل اُردو کے رہے اور دوسرے لفظ برج بھاشا کے۔

۱۰۔ برج سے اُردو کی پیدائش کے نظریے کی کھلی اور واضح تردید پروفیسر محمود شیرانی

۱؎ ۔ بحوالہ "برج بھاشا بنام کھڑی بولی" از ڈاکٹر کپل دیو سنگھ طبع اول مئی ۱۹۵۶ء ص ۲۵۔

نے کی۔ یہاں شیرانی صاحب کے نظریے کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن اتنا عرض کر دینا ضروری ہے کہ اُن کے یہاں دو متضاد بیانات ملتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ کہتے ہیں کہ اُردو مسلمانوں اور ہندیوں کے میل کا نتیجہ ہے اس لئے وہ لاہور میں بنی ہوگی اور دوسری طرف فرماتے ہیں کہ پنجابی مسلمان فتح دہلی کے وقت اپنے ساتھ جو زبان لائے اُس نے دلّی کی اُس وقت کی زبان سے مل کر اُردو کا روپ دھارا۔ بہرحال شیرانی صاحب کے نزدیک اُردو، پنجابی سے ارتقاء پاتی ہے۔

۱۱۔ ڈاکٹر گراہم بیلی، شیرانی صاحب سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں[۱]: "اُردو ۱۱۸۷ء کے لگ بھگ لاہور میں پیدا ہوئی۔ قدیم پنجابی اُس کی ماں ہے اور 'قدیم کھڑی بولی' سوتیلی ماں۔ برج سے براہِ راست اس کا کوئی رشتہ نہیں ہے۔"

۱۲۔ ڈاکٹر گراہم بیلی کے شاگرد ڈاکٹر زورؔ نے ہندوستانی لسانیات میں یہ نظریہ پیش کیا کہ مسلمانوں کی فتح دہلی یعنی بارھویں صدی کے آخر تک لاہور سے الٰہ آباد تک ایک ہی زبان تھی بعد میں پنجاب میں یہ پنجابی بن گئی اور یو۔پی میں اُردو۔ اس طرح اُن کے نزدیک اُردو پنجابی کی بہن ہے۔

۱۳۔ گریرسن نے لسانیاتی جائزہ ہند لیتے وقت قدماء کی غلط فہمیوں کا پردہ چاک کیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ہندوستانی کے آغاز کے بارے میں اہلِ علم نے جو کچھ لکھا ہے میر امّن کے دیباچہ باغ و بہار سے متاثر ہو کر لکھا ہے میر امّن کے بیان کے مطابق اردو ان مختلف لوگوں کی بولیوں کا معجونِ مرکب ہے جو دہلی کے بازاروں میں جمع ہو گئے تھے اس غلط فہمی کو اوّل اوّل سر جارج لائل نے ۱۸۷۸ء میں دور کیا۔ ہندوستانی زبانوں کے تفصیلی جائزے نے اب اس کو ثابت کر دیا ہے کہ ہندوستانی بالائی دوآبے اور مغربی روہیلکھنڈ کی زبان ہے۔"[۲]

۱۴۔ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ نے تاریخ ادب اُردو ۱۹۲۷ء میں محمد حسین آزاد کے برج کے نظریے کی تردید کی۔ اور اُسے کھڑی بولی کے بطن سے پیدا ہوا بتایا۔ حالانکہ اُردو اور برج کی غایر مشابہت کو تسلیم کیا۔

۱؎ ۔ جنرل رائل ایشیاٹک سوسائٹی ۱۹۳۰ء ص ۳۹۱۔ بحوالہ رسالہ اُردو اپریل ۱۹۵۵ء ص ۳۷۔

۲؎ ۔ لسانیاتی جائزہ ہند۔ جلد ۹۔ حصہ اول ص ۴۴ بحوالہ رسالہ اُردو اپریل ۱۹۵۵ء ص ۳۵۔

مندرجہ بالا تمام نظریات میں اُردو کو کھڑی بولی کے مترادف نہیں بلکہ کھڑی بولی کے فارسی آمیز روپ کی شکل میں مانا گیا ہے لیکن آزادی کے بعد اُردو کے ماہرین لسانیات نے اُردو کو خود کھڑی بولی کے روپ میں دیکھا۔ ملاحظہ کیجئے:

۱۵۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب نے گریرسن اور سنیتی کمار چٹرجی کی تقلید میں اُردو کو کھڑی بولی مان کر اسے شورسینی اپ بھرنش سے ماخوذ بتایا لیکن اپنی کتاب مقدمہ تاریخ زبانِ اُردو کے آخری ابواب میں وہ بھی غالباً اُردو کو کھڑی بولی کا مابعد فارسی آمیز روپ ماننے لگے وہاں وہ اُردو کو ہریانی۔ میواتی اور کھڑی بولی کی آمیزش کا نتیجہ قرار دیتے ہیں حالانکہ کھڑی بولی اور اُردو میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے کوئی بنیادی فرق نہیں۔

۱۶۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے داستانِ زبان اُردو میں دو اہم بنیادی اصول پیش کئے:۔

۱۔ کسی زبان کا نسبی رشتہ تلاش کرتے وقت بنیادی مادّے۔ قواعدی اصول اور حروفِ جار وغیرہ کو ہی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ مفرد اسماء وغیرہ کو کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔

۲۔ دو زبانیں مل کر تیسری زبان وجود میں نہیں آسکتی نئی زبان جس زبان کے مادّوں اور قاعدوں پر تعمیر ہوئی ہے اسی کی اولاد ہے۔ دخیل الفاظ خواہ وہ کتنے بھی زیادہ کیوں نہ ہوں زبان کا شجرہ نہیں بدل سکتے۔

ان اصولوں کے تحت انھوں نے اُردو کے مخلوط نظریے کو غیر سنجیدہ مان کر نظر انداز کر دیا انھوں نے تفصیل سے برج اور پنجابی کے نظریوں کا جائزہ لیا اور اُن کے اور اُردو کے لسانی اختلافات دکھا کر انھیں رد کر دیا۔

ظاہر ہے ڈاکٹر سبزواری کو خود بھی کوئی نظریہ پیش کرنا چاہئے تھا چنانچہ انھوں نے اُردو کو کھڑی بولی کے مترادف مان کر کھڑی بولی کے آغاز کی تحقیق کی پہلے انھوں نے کھڑی بولی اور شورسینی اپ بھرنش اور شورسینی پراکرت کے اختلافات کو واضح کیا اور یہ نتیجہ نکالا کہ اُردو (کھڑی بولی) ان زبانوں کی ترقی یافتہ شکل نہیں ہوسکتی برخلاف اس کے انھوں نے اُردو کا سلسلۂ نسب براہ راست پالی سے ملایا اور اس کے بعد یہ دعویٰ کیا کہ عیسوی سن کے آغاز سے ایک ہزار عیسوی تک اُردو کی روایت محض بول چال کی زبان تک محدود رہی اور اُس کا کوئی تحریری نمونہ موجود نہیں ہے۔ شورسینی پراکرت اور اپ بھرنش مصنوعی ادبی زبانیں ہیں۔

ڈاکٹر سبزواری کی رائے میں ایک ہزار عیسوی کے بعد بول چال کی زبان سے دلّی اور مغربی یو۔ پی کی کھڑی بولی اُبھری۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے دونوں اصولوں کی صحت میں کلام نہیں۔ ہندی اور فارسی کے میل جول سے جو روپ تشکیل میں آیا وہ کوئی نئی زبان نہ تھی بلکہ وہ کھڑی بولی کا ہی ایک مخصوص روپ تھا اس لئے ہمیں کھڑی بولی ہی کے آغاز کی کھوج کرنی چاہئے اور کھڑی بولی کے فارسی یا اسلامی روپ کے ارتقا کی بھی۔ یہ بات قطعاً محتاجِ ثبوت ہے، کہ کھڑی بولی کا پالی سے براہِ راست تعلق ہے۔

پاکستان کے دوسرے ماہر لسانیات ڈاکٹر سہیل بخاری لسانیات میں جدید شاعری کے انداز کی باتیں کیا کرتے ہیں لیکن اُردو کے آغاز کے بارے میں ان کا نظریہ فکر انگیز ہے۔ پہلے اُن کے نظرئے کی ایجاد بندہ قسم کی شقیں دیکھئے:

اُردو کے لسانیاتی نسب کے بارے میں ڈاکٹر سہیل بخاری کی رائے ہے[۱]۔ ہندوستان کی تمام زبانیں دراوڑی ہیں۔ سنسکرت، ایرانی اور دراوڑی کا مجموعہ ہے۔ ہندوستان کی زبانوں کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مشرقی یا ماگدھی گروہ، مغربی یا شورسینی گروہ اور جنوبی یا مہاراشٹری گروہ۔ اُن کے مطابق اُردو، جنوبی یا مہاراشٹری گروہ سے تعلق رکھتی ہے۔ ان انوکھے بیانات کے بعد وہ اپنا نظریہ پیش کرتے ہیں کہ اُردو اور ہندی ایک ہی زبان ہیں جو کھڑی بولی کے دو روپ ہیں[۲]۔ ان میں دو واضح فرق ہیں ایک لپی کا اور دوسرا دخیل الفاظ کا۔ وہ لپی کے فرق کو نظر انداز کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ دکنی کو اردو سے قطعی مختلف زبان قرار دیتے ہیں اور شمالی ہند میں اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں لکھے ہوئے کھڑی بولی کے روپ کو ایک سلسلے میں جگہ دیتے ہیں۔ اس اہم تجزئے کے ساتھ ساتھ وہ اس قسم کا عجیب دعویٰ بھی کر بیٹھتے ہیں: "اُردو زبان کی عمر کچھ نہیں تو کم از کم چند ہزار سال تو ضرور ہی مانی جاسکتی ہے کیونکہ اس کے الفاظ برصغیر کی قدیم ترین کتاب "رگ وید" میں آج بھی ملتے ہیں[۳]"

۱۸۔ ڈاکٹر آمنہ خاتون بھی اُردو اور دکنی کو دو مختلف زبانیں ماننے میں ڈاکٹر

۱۔ "قدیم دکنی اور اُردو زبان کا تقابلی مطالعہ" از سہیل بخاری مشمولہ اردو نامہ شمارہ ۱۸ اشاعت ص ۵۰۔

۲۔ اُردو کا قدیم ترین ادب مضمون از سہیل بخاری۔ نقوش مئی ۱۹۶۵ء

۳۔ کوڑی از ڈاکٹر سہیل بخاری۔ نقوش اکتوبر تا دسمبر ۱۹۶۶ء ص ۱۳۸۔

سہیل بخاری کی ہم خیال ہیں۔ انھوں نے اس موضوع پر تفصیلی بحث کے بعد یہ دعویٰ کیا ہے کہ 'زبانِ دہلوی یا اُردو یا کھڑی بولی' اور دکنی دو علیحدہ علیحدہ زبانیں ہیں جو جدید ہند آریائی زبانوں میں داخل ہیں۔ ایک کی نشوونما دہلی اور نواحِ دہلی میں اور دوسری کی دکن میں سلاطینِ دکن کی سرپرستی میں ہوئی[1]۔ ڈاکٹر سہیل بخاری اور ڈاکٹر آمنہ خاتون کی بات مانی جائے تو دکنی کا تمام تر سرمایہ اُردو کے دامن سے نکل جاتا ہے ظاہر ہے غریب اُردو کی گردن پر یہ نہایت کاری ضرب ہے۔ لیکن محولہ بالا اقتباس سے یہ بہرحال ظاہر ہے کہ ڈاکٹر آمنہ خاتون اُردو اور کھڑی بولی کو ایک دوسرے کے مترادف خیال کرتی ہیں۔

اصل میں اُردو ہو یا ہندی، دونوں کی تہ میں کھڑی بولی یا ہندوستانی پوشیدہ ہے اس کے ارتقاء کی تاریخ لکھی جائے تو دونوں زبانوں کی ادبیات میں سے نمونے لینے ہوں گے یہاں تفصیل میں تو جانے کا موقع نہیں ہے لیکن مختصراً کھڑی بولی کے ارتقاء کی داستان کا خاکہ پیش کیا جاتا ہے:۔

۶۰۰ء سے ۱۰۰۰ء تک وسطی ہند آریائی زبانوں کا تیسرا دور یعنی اپ بھرنش کا دور ہے اس دور میں نئی زبانوں کی تشکیل شروع ہو گئی تھی چنانچہ اپ بھرنش کی تصنیفات میں نئی زبانوں کے الفاظ ملنے لگتے ہیں۔ شورسینی اپ بھرنش کے بعض ایسے فقرے ملتے ہیں جنھیں دیکھ کر آدمی دُبدھا میں پڑ جاتا ہے کہ انھیں اپ بھرنش کہا جائے کہ کھڑی بولی۔

۷۰۰ء سے ۱۱۵۰ء تک ہندی میں پشیہ کوی۔ قطب علی۔ اکرم فیض وغیرہ اٹھارہ شاعروں کا ذکر ملتا ہے۔ پشیہ کوی نے ۷۱۳ء میں[2] دوہوں کی شکل میں ایک النکار گرنتھ لکھا لیکن ان میں سے کسی کا کوئی معتبر نمونہ نہیں ملتا۔

راہل سانکرتاین نے آٹھویں صدی کے سدھ سرہپا (सरहपा) کے دوہوں کو ہندی کا قدیم ترین نمونہ مانا ہے[3]۔ بودھ سدھ اور گورکھ پنتھی جوگیوں کی کتابوں میں بھی کھڑی بولی کے فقروں کا چھینٹا نظر آجاتا ہے۔

ڈاکٹر پتامبر دت بڑتھوال نے اپنے ایک مضمون میں ۷۷۸ء میں دکشنا چاریہ چنھوا دوتن

---

[1] "دکنی کی ابتدا تحقیق کی نظر میں" مصنفہ ڈاکٹر آمنہ خاتون۔ بار اول ص ۵۵۔

[2] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۷۔

[3] بحوالہ آچاریہ گوبند تر دیدی۔ سمیلن پتر کا جلد ۵۲ شمارہ ایک و دو شک سمبت ۱۸۸۸ ص ۳۰۔

کی لکھی ہوئی 'کُک لیہ مالا' (कुकलय माला) کتھا کا ذکر کیا ہے اس کتھا میں ایک ہاٹ کے بیان میں ایک بنئے کی زبان سے یہ جملہ کہلوایا گیا ہے جو کھڑی بولی کا ہے۔

"تیرے میرے آؤ" (بحوالہ برج بھاشا بنام کھڑی بولی ص ۴۹)

عبداللہ عراقی نے ۸۷۰ء کے قریب قرآن شریف کا ترجمہ ہندی میں کیا۔ کالنجر کے راجہ نند نے ۱۰۱۲ء میں سلطان محمود کی تعریف میں ایک ہندی شعر لکھا۔ لیکن ترجمہ یا شعر کہیں ملتے نہیں۔

دلپتی وجے کے کھمان راسو (نویں صدی عیسوی) نرپتی ناکھ کے بیل دیو راسو (۱۱۵۵ء)، [1]

چندر بروائی (متوفی ۱۱۹۲ء) کے پرتھی راج راسو، شارنگ دھر کے ہمیر راسو (وسط تیرھویں صدی) کے علاوہ جگنک (۱۱۷۳ء)[2] کے آلھ کھنڈ میں کھڑی بولی کے بہت سے نمونے ملتے ہیں لیکن ان کتابوں میں الحاق اس کثرت سے ہے کہ ان میں دودھ اور پانی کو الگ کرنا بڑا مشکل ہے۔

مہاراج پرتھوی راج اور راول سمرو کرم سنگھ کے پروانے اور مہارانی پرتھا بائی کا خط (۱۱۹۲ء)[3] ایسی تحریریں ہیں جن میں کھڑی بولی کے جملے ملتے ہیں لیکن انھیں بھی بیشتر علماء مستند ماننے کو تیار نہیں۔

ڈاکٹر ہزاری پرشاد دویدی نے 'وشال بھارت' اپریل ۴۰ء میں ایک مضمون بعنوان "دو ہزار ورش پرانی کھڑی بولی کے پتروں کے نمونے" شائع کرایا اس میں مہامہوپادھیائے 'ور روچی' (वररुची) کی لکھی ہوئی 'پتر کومدی' سے جو شانتی نکیتن بنگال میں اس کے ودیا بھون میں محفوظ ہے' پانچ خط شائع کئے ہیں۔ 'مول گرنتھ' میں ہندی کے یہ خطوط بنگلہ رسم الخط میں لکھے ہوئے ہیں لیکن زبان صاف طور سے کھڑی بولی ہے 'پتر کومدی' کی تاریخ ۲۸ بھادوں بنگلہ سمبت ۱۲۰۴ دی ہوئی ہے اور اُسے گرنتھ کار نے ہندوستانی کہا ہے (بنگلہ سمبت کی یہ تاریخ ستمبر ۱۷۹۷ء کے متوازی ہوتی ہے[4])۔ اس میں سے ایک خط کا اقتباس یہ ہے (قوسین میں الفاظ میں نے اپنی طرف سے لکھ دئے ہیں۔)

---

[1] ہندی ساہتیہ کا اتہاس (آچاریہ شکل) پندرھواں ایڈیشن ص ۳۷۔ [2] وُہی ص ۵۳

[3] دیکھئے اس مقالے کا باب سوئم۔ امیر خسرو کے بیان کے تحت جہاں اس خط کی نقل دی گئی ہے۔

[4] بمطابق اُتہاسک تتھی پترک، مرتبہ جگدیش سنگھ گہلوٹ ۶۲ء ص ۳۰۸-۳۰۹۔

"..... ہمارے پرایت اُک (فلاں) کوں مہاراج کے سندیش آگے ہم کو تمھارے ملک کی پھلانی (فلانی) چیج (چیز) چاہتی ہے تس واسطے ہمارے پاس (سے) پھلانا (فلانا) شکس (شخص) کو بھیجا ہے۔ پیشے تاں تس کے پاس دیئے ہیں۔ تم کو کتاب لکھی ہے تس ماپھک سبھ بات کا کھسمانا (تخمینہ) کری کتاب کے بوحکم (بحکم) سبھ چیز ہم کو ستاری بھیج دینا راہ موں جوکھم کی ڈر ہووے اپنے آدمی ساتھ کری دینا۔"

(دوشال بھارت اپریل ۱۹۴۳ء ص ۲۷۰ بحوالہ برج بھاشا بنام کھڑی بولی ص ۴۱)

امیر خسرو (م ۱۳۲۵ء) کی شاعری میں بھی کھڑی بولی کے بڑے سنورے ہوئے نمونے موجود ہیں لیکن اُن کے مستند ہونے میں بھی شک کیا جاتا ہے۔

اُردو میں فارسی لغات۔ فارسی تواریخ اور صوفیائے کرام کے ملفوظات میں کھڑی بولی کے بہت سے الفاظ اور ٹکڑے ملتے ہیں۔ اس کے بعد دکنی ادب میں تو کھڑی بولی کی شاندار روایت چل پڑی جس کی ترقی یافتہ شکل آج 'اردو ادب' کہلاتی ہے۔

ہندی کی مختلف تخلیقات میں کھڑی بولی کے الفاظ۔ محاورے اور جملے نظر آتے ہیں۔ کچھ نمونے ملاحظہ ہوں۔

نام دیو (۱۲۷۰-۱۳۵۰ء)[1]، کبیر (۱۳۹۹-۱۵۱۸ء)[2] اور گرو نانک (۱۴۶۹-۱۵۳۹ء)[3] کی شاعری کے نمونے!

مائی نہ ہوتی، باپ نہ ہوتا۔ کرم نہ ہوتا کایا (نام دیو)

آڑی ترچھی پھرتی ہے (کبیر گرنتھاولی۔ مرتبہ ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت طبع اول ص ۲۰۷)

سوچ بچار کرے مت من میں جس نے ڈھونڈھا اُس نے پایا (گرو نانک)

اکبر کے عہد (۱۵۵۶-۱۶۰۵ء) میں لکھا ہوا گنگ کوی کا نثری رسالہ چند چھند برنن کی مہما۔

نمونہ:۔ "اتنا سُن کے پات ساہ جی سری اکبر ساہ جی آدھ سیر سونا تر ہر داس چارن کو دیا۔"[4]

ست گرو مہربان (پیدائش ۱۵۸۱ء) کی گورمکھی رسم الخط میں لکھی ہوئی "مہربان کی پوتھی"

۱۔ نام دیو کی یاد گار میں ۱۹۷۰ء میں محکمہ ڈاک و تار سے جاری کئے ہوئے ٹکٹ پر بھی یہی سن دیئے ہوئے ہیں۔

۲۔ کبیر گرنتھاولی مرتبہ شیام سندر داس، ناگری پرچارنی سبھا کاشی ۱۹۴۶ء ص ۲۲۔ تا کبیر گرنتھاولی ص ۲۰۔

۳۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس (آچاریہ شکل) پندرھواں ایڈیشن ص ۳۸۹۔

نمونہ:۔ چرم کماوے تس کا نام چمیار۔ لوہا کماوے تس کا نام لوہار۔ دیس پردیس جائی تس کا نام سبُو داگر۔ مسکت (مشقت) کرے تس کا نام مسکتی۔ ناکوئی نیچ ناکوئی اوچ نما ہری رائے (پیدائش ۱۵۹۰ء) کی کتاب 'سات سروپ کی بھاونا' نامی نثری کتاب:

نمونہ:۔[1] "شری گوبر دھن اُٹھائے ہیں جب پربھو پدھارے تب داس کو یہ دھرم ہے ....."[2]

بھوشن (۱۶۱۳-۱۷۱۵ء)[3] کی شاعری میں کھڑی بولی کے نمونے۔

پنچ ہجارن کھرا کیا۔ میں اس کا کچھ بھید نہ پایا (بھوشن مرتبہ دشو ناتھ پرساد مشر چھند نمبر ۱۹)

رام کہا دوج رام کہا بلرام کہا رن میں انورا گے باج کہا مرگ راج کہا اتی ساہس میں سوراج کے آگے

(بھوشن گرنتھاولی۔ مشر بندھو۔ چھٹا ایڈیشن ص ۱۶)

۱۶۲۳ء کے آس پاس بیکنٹھ منی کی لکھی ہوئی اگہن مہاتمیہ اور پیساکھ مہاتمیہ: نمونہ:

"ایک سمے نارد جو برہما کی سبھا سے اُٹھ کر سمیر پربت کو گئے۔"

(ہندی ساہتیہ کا اتہاس آچاریہ شکل ص ۳۸۵)

دوارکیش (۱۶۹۴-۱۷۴۳ء) کی لکھی ہوئی نثری کتابیں: نمونہ

"تلسی داس شری گوکل میں آئے تب شری گسائیں جی سو کہے، سیتا جی سہت شری رام چندر جی کے درشن ہوئے یہ کرپا کرو" (سمیلن پتر کا۔ جلد ۵۱ شمارہ ۳-۴ ص ۱۸۲)

انیتہ الی (علی) کی ۱۷۲۳ء کے قریب کی لکھی ہوئی 'سوپن پرسنگ یا سوپن وِلاس' نمونہ:

'تب بھائی نے کہی تو بھیتر کیوں آئی میں نے کہا شری رُکمنی جو نے بلایو تب میں آئی تب رُکمنی جو نے کہی کہ یہ ہماری ہے یو کہہ ہنس کے میرے کندھا پر بیٹھ گئی"

(سمیلن پتر کا جلد ۵۱۔ شمارہ ۳-۴۔ ص ۱۸۳)

رام پرشاد نرنجنی کی مصنفہ بھاشا یوگ وششٹھ مصنفہ ۱۷۴۱ء۔ نمونہ:

"اتنا سُن اگست منی بولے کہ ہے برہمن! کیول کرم سے موکش نہیں ہوتا اور نہ کیول گیان سے موکش ہوتا ہے موکش دونوں سے پراپت ہوتا ہے۔"

(ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۰)

۱۔ مضمون ڈاکٹر گوبند رام راج گرو مشمولہ سمیلن پتر کا پوشن جیشٹھ سنگھ ۱۹۸۸ء ص ۱۳۷

۲۔ سمیلن پتر کا۔ جلد ۵۱ شمارہ ۳۵-۴ سنگھ ۱۹۸۷ء ص ۱۸۲

۳۔ ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس۔ مرتبہ ڈاکٹر نگیندر۔ ۱۹۵۸ء ص ۲۵۱

پنڈت دولت رام کا جین پدم پُران مصنفہ ۱۷۶۱ء۔ یہ سات سو صفحات سے زائد کی نثری کتاب ہے۔ نمونہ:

"جمبو دیپ کے بھرت چھیتر اشے گدھ نامادیش اتی سندر ہے جہاں نیہ ادھکاری بسے ہیں۔" [1]

۱۷۷۳ء اور ۱۸۳۷ء کے درمیان راجستھان کے کسی مصنف کا رسالہ 'منڈوور کا ورنن' بول چال کی بھاشا میں۔

نمونہ: "اول میں یہاں مانڈویہ رسی کا آشرم تھا اس سبب سے اس جگہ کا نام 'مانڈو آشرم' ہوا اس لفظ کا بگڑ کر منڈوور' ہوا ہے۔"

(ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل ص ۳۹۱)

۱۷۹۵ء میں لالہ ہیرالال کے حکم سے گمانی رائے کائستھ نے "آئین اکبری کی بھاشا چنگا" لکھی۔ نمونہ:

"گمانی رائے کایست اب شیخ ابوالفضل گرنتھ کو کرتا پربھو کو نمسکار کر کے اکبر بادشاہ کی تعریف لکھنے کو کست (قصد) کرے ہے۔

(مضمون ڈاکٹر پریم پرکاش گوتم۔ سمیلن پتر کا جلد ۵۱ شمارہ ۳۔۴ ص ۱۸۴)

منشی سدا سکھ لال نیاز دہلوی (۱۷۴۶-۱۸۲۴ء) نے وشنو پران سے اخذ کر کے سکھ ساگر نامی کتاب لکھی۔ زبان کا نمونہ یہ ہے: "جو بات ستیہ ہو اُسے کہنا چاہئے کوئی بُرا مانے کہ بھلا مانے۔ ودیا اس ہیتو پڑھتے ہیں کہ تات پریہ اس کا ستو ورتی ہے وہ پراپت ہو..... اس ہیتو نہیں پڑھتے ہیں کہ چترائی کی باتیں کہہ کے لوگوں کو بہکائیے اور پھسلائیے اور ستیہ چھپائیے۔" (ہندی بھاشا سار، ص ۵ بحوالہ ہندی کی گدیہ شیلی کا وکاس۔ طبع پنجم ۱۹۷۹ء ص ۱۶)

فورٹ ولیم کالج میں للو لال کا پریم ساگر اور بہار کے سدل مسر کی ناسکے توپاکھیان (नासिके तोपाख्यान) لکھی گئیں اُن کی زبان کے نمونے یہ ہیں۔

پریم ساگر۔ "اتنا کہہ مہادیو جی گر جا کو ساتھ لے گنگا تیر پر جائے، نیر میں نہائے نہلائے، اتی لاڈ پیار سے لگے پاروتی جی کو دستر آبھوشن پہرائے۔ پدان اتی آنند میں مگن ہو ڈمرو بجائے بجائے تانڈو ناچ ناچ سنگیت شاستر کی ریتی سے گائے گائے لگے رجھانے۔"

[1] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ (آچاریہ شکل) پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۱۔

ناسکیتو پاکھیان "جو اپنے دھرم سے ہیں پاپ ہی میں گڑے رہتے ہیں۔ وہ ماتا پتا کے ہت کی بات کو نہیں سُنتے سب سے بیر کرتے ہیں۔"

فورٹ ولیم کالج ہی میں مصنفہ بے تال پچیسی۔ سنگھاسن بتیسی کے علاوہ انشا کی رانی کیتکی کی کہانی کو بھی ہندی والے کبھی کبھی ہندی تصنیفات بتاتے ہیں ان کے نمونے مقالے کے باب پنجم میں دیئے جا رہے ہیں۔

ڈاکٹر سہیل بخاری نے دیوناگری لپی میں لکھے ہوئے ہندی ادبیات کے تیرھویں صدی سے اٹھارھویں صدی تک کے نمونے پیش کئے ہیں جن میں سے بعض خالص کھڑی بولی کے ہیں اور بعض برج بھاشا اور کھڑی بولی کے ملے جُلے ہوئے۔ میں نے مندرجہ بالا نمونے ساتویں صدی سے اُنیسویں صدی عیسوی تک کی ہندی تصانیف میں سے لئے ہیں ان سے کھڑی بولی کے عہد بہ عہد ارتقار کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ان میں عربی فارسی کے الفاظ بھی ملتے ہیں اور ان تصانیف کی زبان قدیم دکنی کی نسبت زیادہ ہندی زدہ بھی نہیں ہے۔

ڈاکٹر سہیل بخاری کے نظریے کے مطابق تپی کے فرق کو نظر انداز کر کے شمالی ہند کے پورے کھڑی بولی ادب کو "اردو ادب" کہنا چاہئے اس لئے ان نمونوں کی بنیاد پر ڈاکٹر بخاری نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ شمالی ہند میں امیر خسرو کے بعد تین سو سال تک اُردو کی روایت جو معدوم دکھائی دیتی ہے اصل میں وہ معدوم نہیں ہے بلکہ اُس کا صرف رسم الخط بدل گیا ہے اور وہ دیوناگری لپی میں برابر جاری رہی۔

اس میں شک نہیں کہ ڈاکٹر بخاری کی بات جی کو لگتی ہے ورنہ کیا وجہ ہے کہ شمالی ہند میں خسرو اور افضل صاحب بکٹ کی کہانی کے بیچ ستا سا نظر آتا ہے لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ اُردو اور ہندی خطوں میں لکھے ہوئے بیشتر نمونے لسانیاتی نقطۂ نظر سے مختلف زبان نہ سہی لیکن مختلف ادب ہونے کی طرف ضرور اشارہ کرتے ہیں اس بحث سے اتنا ہر نوع ثابت ہوتا ہے کہ اُردو اور ہندی میں دل و جان کا تعلق ہے اور یہ دونوں اپنے ارتقار کی کم از کم ابتدائی منزلیں کھڑی بولی کی شکل میں ایک دوسرے کے دوش بدوش طے کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سہیل بخاری اور ڈاکٹر آمنہ خاتون دکنی کو اُردو سے الگ رکھنا چاہتے ہیں لیکن

[1] "اُردو کا قدیم ترین ادب" نقوش۔ مئی ۱۹۶۵ء

اُردو افضل سے پہلے اپنی کم مائگی کی تلافی دکنی سے کرتی ہے اگر اُردو کے دامن سے دکنی نکال دی جائے تو کھڑی بولی کے باب میں اُردو کی تہی مائگی ہندی سے بھی بڑھ جائے گی اور ہندی والوں نے یہی چال چلنی چاہی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی نے دکھنی کے ہندی اثرات کو دیکھ کر لکھا ہے:

"سولھویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے دکن میں شمالی ہند سے وارد مسلمان، ہندو اسلوب میں ہندی دیسی بحروں میں نیز سنسکرت اور پراکرت الفاظ سے بھری زبان میں مذہبی شاعری کرنے لگے تھے۔ صرف رسم خط کو چھوڑ کر یہ سارا ادب بالکل ہندو روایات کا منت کش ہے۔" (ترجمہ)

اسی طرح ڈاکٹر بابو رام سکسینہ نے 'دکھنی ہندی' نام کی کتاب لکھ کر دکھنی پر ہاتھ صاف کرنا چاہا۔ حیدرآباد کے شری رام شرما نے بھی یہی کیا چنانچہ عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبۂ ہندی میں زیادہ تر تحقیقی مقالے 'دکھنی ہندی' کے مصنفوں پر لکھے جانے لگے۔ پورا مسالہ اُردو میں موجود ہے صرف اُسے ہندی میں منتقل کر دینا ہے۔ حالانکہ اگر ہندی مصنفین و محققین سے معراج العاشقین، سیف الملوک و بدیع الجمال، شمائل الاتقیاء، خاور نامہ یا نصرتی، مقیمی اور وجہی کے معنی پوچھے جائیں تو بغلیں جھانکنے لگیں گے کیا مندرجہ ذیل عبارت کو ہندی کہا جا سکتا ہے؟

"ان پانچ عناصروں کا واجب الوجود جانو تو معرفت تمام ہوا۔ دوسرا تن ممکن الوجود اس کا نگہباں اسرافیل نفس لوّامہ، حواسِ خمسہ ممکن کے آنک سوں غیر نہ دیکھنا سو غفلت کے کان سوں غیر نہ سُنا سو وسواس کے نک سوں بد بوئی نہ لینا سوں۔" (اقتباس از معراج العاشقین)

لیکن جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے۔ ڈاکٹر دھیریندر ورما نے اپنی پُرانی کتاب 'ہندی بھاشا اور لپی' میں یہ اعتراف کیا ہے "اُردو کا ساہتیوں میں پریوگ دکشنی حیدرآباد کے مسلمانوں کے دربار سے پرارمبھ ہوا دکشنی مسلمانوں کی بھاشا دکشنی اُردو کہلائی اس میں فارسی شبد کم ہوتے ہیں ..... یہ سب اُردو کے روپ روپانتر ہیں۔"[۲] حقیقت یہ ہے کہ دکنی کو اردو ادب کے زمرے سے خارج کرنے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔

۱۔ انڈو ایرین اینڈ ہندی (ہندی ترجمہ) ص ۱۹۹۔ ۲۔ ہندی بھاشا اور لپی۔ ڈاکٹر دھیریندر ورما ص ۱۲

اُردو کی ہندی نما تحریریں تو اس کتاب کا موضوع ہیں ہی لیکن ہندی میں بھی اُنیسویں صدی میں اُردو نما چیزیں ملتی ہیں۔ ہندی میں کھڑی بولی کی کوئی مضبوط روایت نہ تھی اس لئے اُس نے اُردو کا سہارا لیا۔ آچاریہ رام چندر شکل نے "ہندی ساہتیہ کے اتہاس" میں فورٹ ولیم کالج کی پانچ ہندی کتابوں کا ذکر کیا یعنی جوان کی شکنتلا و سنگھاسن بتیسی، والا کی بے تال پچیسی اور قصہ مادھونل و کام کندلا اور للولال کی پریم ساگر۔ اور لکھا "پریم ساگر کے پہلے کی چاروں پستکیں بالکل اُردو میں ہیں۔"[۱]

اُردو والے اگر یہ کہتے ہیں کہ جدید ہندی، اُردو سے عربی فارسی الفاظ نکال کر ان کی جگہ سنسکرت الفاظ بھر دینے سے پیدا ہوئی ہے تو ہندی والے اُسے ایک بہتان اور الزام بتاتے ہیں لیکن بھولے سے آچاریہ شکل کچھ ایسی بات کہہ گئے ہیں۔

"اگر للولال اُردو نہ جانتے ہوتے تو پریم ساگر سے عربی فارسی الفاظ دور رکھنے میں اتنے کامیاب نہ ہوتے جتنے ہوئے بہت سے عربی فارسی الفاظ بول چال کی زبان میں اتنے مل گئے تھے کہ انھیں صرف سنسکرت ہندی جاننے والے کے لئے پہچاننا بھی مشکل تھا۔" (ہندی ساہتیہ کا اتہاس - پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۸)

ہندی کے مشہور ادیب چندر دھر شرما گلیری نے بھی یہ بات مانی ہے وہ کہتے ہیں:-

"کھڑی بولی یا پکی بولی یا ریختہ یا ورتمان ہندی کے آرمبھ کال کے گدیہ اور پدیہ (نثر اور نظم) کو دیکھ کر یہی ماننا پڑتا ہے کہ اُردو رچنا میں فارسی عربی تت سموں یا تدبھوں کو نکال کر سنسکرت یا ہندی تت سم اور تدبھو رکھنے سے ہندی بنالی گئی ہے ..... ہندی گدیہ (نثر) کی بھاشا للولال جی کے سمے سے آرمبھ ہوتی ہے اردو گدیہ (نثر) اس سے پُرانا ہے۔ کھڑی بولی کی کوتا ہندی میں نئی ہے ابھی تک برج بھاشا بنام کھڑی بولی کا جھگڑا چل ہی رہا تھا۔ اُردو، پدیہ (نظم) کی بھاشا اس کے بہت پہلے ہو گئی ہے۔

(ہندی، اُردو اور ہندوستانی، از پدم سنگھ شرما ۱۹۵۱ء ص ۲۰)

گریرسن نے بھی 'لال چندر کا' کے دیباچے میں ۱۸۹۶ء میں لکھا ہے کہ "اس پرکار کی بھاشا کا اس سے پہلے بھارت میں کہیں پتہ نہ تھا اس لئے جب للولال نے پریم ساگر لکھا تب وہ ایک بالکل نئی بھاشا گھڑ رہے تھے۔" آر ڈبلو۔ فریزر نے بھی یہی رائے ظاہر کی ہے کہ وہ لٹریری

۱۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس از رام چندر شکل - پندرھواں ایڈیشن ص ۴۰۰۔
۲۔ 'ہندی اُردو اور ہندوستانی' از پدم سنگھ شرما ۱۹۵۱ء ص ۳۱۔

ہسٹری آف انڈیا (۱۹۱۵ء) میں لکھتے ہیں کہ جدید ہندی بھاشا کو دو پنڈتوں (للو لال اور سدل مسر کا آوشکار سمجھنا چاہیے۔" [1]

اس بارے میں ہندی کے فدائی ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی کی رائے بھی ملاحظہ کیجیے۔ وہ فرماتے ہیں:-

When the sentiments for the Nagri Script and the Vocublary of Sanskrit developed as the immediate result of a Hindu or Indian Nationalism and the Nagri Script also became admitted by the British Government in Uttar Pradesh and Bihar, one could think of passing from urdu to this Young Speach Hindi"

(Official Language Commission Report).

آچاریہ شکل بھی 'کھڑی بولی ہندی' کی نسبت 'کھڑی بولی اُردو' کو زیادہ بالغ خیال کرتے ہیں اور اس کی فوقیت ان الفاظ میں تسلیم کرتے ہیں:- "آدھ کال کے چار دوں لیکھکوں (سدا سکھ لال، للو لال، سدل مسر اور انشاء) میں انشاء کی بھاشا سب سے چٹکیلی، شکیلی، محاورے دار اور چلتی ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ "کھڑی بولی اُردو" کو تا میں پہلے سے بہت کچھ منجھ چکی تھی۔" [2]

غالباً یہاں یہ عرض کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اُنیسویں صدی میں کھڑی ہندی کی کم مائگی کا اعتراف بہت سے علماء نے کیا ہے چنانچہ گریرسن لسانیاتی جائزہ ہند (جلد اول۔ حصہ اوّل۔ باب پندرہ) میں لکھتا ہے۔

ا۔ ادبی زبان کی شکل میں ہندوستانی کے قدیم ترین نمونے اردو میں ملتے ہیں۔

ب۔ کھڑی بولی ہندی میں نظم کا ایک طرح سے فقدان ہے۔

خود آچاریہ شکل مانتے ہیں کہ ۱۸۰۳ء اور ۱۸۵۸ء کے بیچ کا دور نثر نگاری کے اعتبار سے بالکل صفر ہی ہے۔ (ہندی ساہتیہ کا اتہاس ص ۴۰۲)

ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی لکھتے ہیں:-

ا۔ اُنیسویں صدی کی ابتداء میں ہندوستانی کے دونوں رُخوں یعنی اُردو اور

[1] آدھنک ہندی ساہتیہ۔ وارشنے ۱۹۵۳ء ص ۲۰۳۔
[2] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۷۔

ہندی میں نثر کا آغاز ہوا۔ اُردو میں شاعری کا رواج صدیوں سے تھا لیکن ناگری ہندی میں اس کی ابتداء ابھی ہونے کو تھی۔ [1]

ب۔ اُنیسویں صدی کے وسط میں ہندوؤں نے بھی ناگری ہندی (کھڑی بولی) میں شعر گوئی شروع کی۔ [2]

انتہا یہ ہے کہ مشہور ہندی محقق ڈاکٹر دھیریندر ورما بھی تسلیم کرتے ہیں:-

ا۔ تاریخی نقطۂ نظر سے ادبی کھڑی بولی (ہندی) کی نسبت کھڑی بولی اُردو کا چلن پہلے ہونے لگا تھا۔

ب۔ قدیم اور وسطی عہد (ابتدا سے ۱۸۰۰ء تک) میں کھڑی بولی کا وجود ابتدا سے تھا اگرچہ اس بولی کا استعمال ہندو کوی اور لیکھک ادب میں کوئی خاص نہ کرتے تھے یہ مسلمانوں کی بولی سمجھی جاتی تھی۔

ج۔ کھڑی بولی ہندی کا رواج نثری ادب میں اُنیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوا اور نظم میں بیسویں صدی میں۔ (ہندی بھاشا کا اتہاس ص ۸۱ و ۸۲)

غالباً اسی وجہ سے اکثر ہندی ادیب 'چٹکیلی، شکیلی، محاورے دار اور چلتی ہوئی' اُردو کی زلف کے اسیر نظر آتے ہیں۔ بھارتیندو ہریش چندر ہندی رسم الخط میں ایسی نثر بھی لکھ جاتے تھے جسے اُردو نہ کہہ کر ہندی کہنا بڑی جسارت کا کام ہوگا۔ 'خوشی' کے عنوان سے وہ لکھتے ہیں:-

"حسب دلخواہ آسودگی کو خوشی کہہ سکتے ہیں یعنی جو ہمارے دل کی خواہش ہو وہ کوشش کرنے سے یا اتفاقیہ بغیر کوشش کے برآوے تو ہم کو خوشی حاصل ہوتی ہے..... اگر خوشی نہیں تو زندگی حرام ہے کیونکہ جہاں تک خیال کیا جاتا ہے معلوم ہوتا ہے کہ اس دُنیا میں بھی تمام زندگی کا نتیجہ خوشی ہے....."

اور راجہ شیو پرشاد ستارہ ہند کا تو مسلک ہی یہ تھا کہ "ہم لوگوں کو جہاں تک بن پڑے چھننے میں اُن شبدوں کو لینا چاہیے کہ جو عام فہم اور خاص پسند ہوں..... ہم لوگوں کو ہرگز غیر ملک کے شبد کام میں نہ لانا چاہیے اور نہ سنسکرت کی ٹکسال قائم کر کے نئے اوپری شبدوں کے سکے جاری کرنے چاہئیں۔" [3] راجہ صاحب کے اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ وہ جس زبان

[1] انڈو ایرین اور ہندی (ہندی ترجمہ) ص ۲۰۵۔ [2] انڈو ایرین اور ہندی (ہندی ترجمہ ص ۲۰۵
[3] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۴۱۸۔

زبان کی سفارش کر رہے ہیں وہ ہندی سے دور اور اُردو سے قریب ہونی چاہیے۔[۱] ۱۹۴۵ء میں راجہ صاحب نے بنارس اخبار نکالا ڈاکٹر کپیل دیو سنگھ لکھتے ہیں کہ یہ لکھا تو ناگری لپی میں جاتا تھا پر اس کی عبارت میں ہندی شبد کہیں کہیں ہی دکھلائی پڑتے تھے۔

اُس زمانے کے ہندی شاعروں نے نہ صرف اُردو الفاظ بلکہ اُردو بحریں بھی استعمال کیں۔ گھنانند جو نادر شاہی میں مارے گئے تھے انھوں نے اپنی 'وِرہ لیلا' اُردو بحر میں لکھی۔ بعد کو للت کشوری (ساہوکدن لال جی)۔ بھارتیندو۔ پرتاپ نرائن مشر۔ بے تاب۔ ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ۔ لالہ بھگوان دین دین۔ گیا پرشاد شکل سینہی وغیرہ ہندی کویوں نے اُردو بحریں استعمال کیں۔ ایودھیا سنگھ ہری اودھ کے چوپدے تو بالکل اُردو کے قطعات معلوم ہوتے ہیں ایک نمونہ دیکھیے:

بوند گرتے دیکھ کر یوں مت کہو — آنکھ تیری گڑ گئی یا لڑ گئی
جو سمجھتے ہو نہیں تو چُپ رہو — کر کری اس آنکھ میں ہے پڑ گئی!

یہ ٹھیٹھ ہندی کا ٹھاٹھ تھا لیکن انیسویں صدی کے آخر سے ہندی اُردو کا تنازعہ بڑھ گیا فرقہ وارانہ سیاست نے اُسے ہوا دی مہاویر پرشاد دویدی کے زیر اثر ہندی میں سنسکرت کا رجحان بڑھنے لگا اور ایودھیا سنگھ ہری اودھ اس قسم کے چوپدے کہنے لگے:

प्रफुल्लित कोयल-पल्लवान्विता

मनीलता-मूर्ति नितान्त-रंजिता

बनस्थली र्या मकरन्द - मोहिता

अकीलिता-कोकिल-काकली मर्या

ان چاروں مصرعوں میں صرف ایک لفظ تھی ہندی ہونے کا گنہگار ہے۔ بالکل غالب کا جواب ہے۔

آزادی کے بعد نئے ہندی شعرا نے اپنے کلام میں اُردو الفاظ کا دل کھول کر استعمال شروع کر دیا بالکل اسی طرح جیسے اُردو شعرا نے ہندی الفاظ کو اپنانا شروع کیا کہیں کہیں تو ہندی اُردو کے پردے اُٹھ گئے۔ ذرا ہندی کویوں کی ہندی کوتا کے نمونے دیکھیے اور اُن کی اُردو سے قربت ملاحظہ کیجیے:۔

۱۔ 'برج بھاشا بنام کھڑی بولی' ڈاکٹر کپیل دیو سنگھ ۱۹۵۶ء ص ۳۱

اسی لئے کھڑا رہا کہ تم مجھے پکار لو۔

زمین ہے بولتی نہ آسمان بولتا — جہان دیکھ کر مجھے نہیں زبان کھولتا
نہیں جگہ کہیں جہاں نہ اجنبی گنا گیا — کہاں کہاں نہ پھر چکا دماغ و دل ٹٹولتا
اسی لئے اڑا رہا کہ تم مجھے پکار لو (بچن)[۱]

آج ساقی کو پلا دی جائے گی — بس یہی اس کو سزا دی جائے گی
کیا کہا ساقی کہ میں بیہوش ہوں — ہوش کی تجھ کو دوا دی جائے گی
(دیوراج دنیش)[۲]

عشرت ہی تو چاہت کا سامان نہیں ہوتی — دولت ہی تو راحت کا سامان نہیں ہوتی
منہ موڑ گئے ہم سے اربابِ وفا کتنے — اب دل سے محبت کی پہچان نہیں ہوتی
(کرشن موہن)[۳]

اور یہ ہیں کچھ اُردو شاعروں کے نمونے۔ دیکھیے وہ کس خطرناک حد تک ہندی کے حصار میں پہنچ جاتے ہیں۔ پہلے ایک غزل ملاحظہ فرمائیے:

کتنا سُندر ہے تیرا میرا پیار — میں ہوں شبنم تو چاندنی کی پھوار
میرے گیتوں کے موہنی مکھڑے — تیری جھانجھر کی مدھ بھری جھنکار
دیکھ وہ گھر رہی ہے کالی گھٹا — ڈار اس پیڑ پر تو جھولا ڈار
پریم کی سادھنا پھل کرنے — چل ری سجنی چلیں ہری کے دوار

میں نے اب کی بہار میں ناصر
اس کو بھیجے ہیں مالتی کے ہار

(ناصر شہزاد۔ چاندنی کی پتیاں ص ۴۹)

اور یہ ہے فراق گورکھپوری کی ایک اُردو رُباعی:

لچکیلا گات اور اداسا ہے کشور — وہ چال کہ جیسے مل کے ناچیں سو مور

۱۔ آدھنک ہندی کوتا میں پریم اور شرنگار۔ ڈاکٹر رانگے راگھو۔ طبع اول ص ۳۳
۲۔ ایضاً۔ ص ۳۴۔
۳۔ پیاس میری کلپنا کی۔ از کرشن موہن۔ طبع اول ۱۹۷۰ء ص ۳۲۔

کوک اُٹھتی ہیں کوئلیں وہ کالی زُلفیں مُنھ تکتا ہے چندرماں کے دھوکے میں چکور

(گلبانگ ص ۹۱)

تاہم یہ کہنا غیر ضروری ہے کہ ہندی اور اُردو کے ان شاعروں کے کلام میں تخئیل اور الفاظ دونوں کے اعتبار سے ہندی اور اُردو نہایت ذوق و شوق کے ساتھ ایک دوسرے کی طرف بڑھتی نظر آتی ہیں۔

ہندی اُردو مناقشہ

ہندی اُردو کے تعلق کے سلسلے میں مختصراً ہندی اُردو مناقشے پر بھی نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

شہنشاہ اکبر (۱۵۵۶-۱۶۰۵ء) کے ابتدائی عہدِ حکومت تک دفتروں میں ایک حد تک ناگری بھی رائج تھی لیکن ٹوڈرمل نے اسے فارسی میں تبدیل کر دیا۔ ۱۸۳۵ء یا ۱۸۳۶ء میں اکبر ثانی نے سرکاری زبان بدل کر فارسی سے اُردو کر دی۔ نومبر ۱۸۳۷ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے بھی فارسی کی جگہ اُردو کو سرکاری زبان قرار دے دیا۔ غدر کے بعد کھڑی بولی ہندی میں اتنی جان آگئی کہ وہ بھی اپنا حق مانگ سکے۔ ۱۸۶۷ء میں سرسید کی برٹش ایسوسی ایشن نے مانگ کی کہ ایک علٰحدہ ورنا کیولر یونیورسٹی قائم کی جائے ورنہ کلکتہ یونیورسٹی میں 'اُردو فیکلٹی' کھول دی جائے اس پر ہندی والے بھی چونکے اور انھوں نے ورنا کیولر یونیورسٹی کی مانگ کے پردے میں اُردو یونیورسٹی کی مانگ کو پہچان لیا۔ چنانچہ ہندی والوں نے مانگ کی اگر ایسی ورنا کیولر یونیورسٹی قائم کی جائے تو ہندوؤں کے لئے ہندی میں تعلیم کا انتظام کیا جائے۔ ساتھ ہی ۱۸۶۷ء میں بنارس کے ہندوؤں نے یہ بھی مانگ کی کہ عدالتوں میں بجائے اُردو کے ہندی کر دی جائے۔ عدالتی اُردو کا اندازہ دستاویز بیعنامہ کے مقررہ مضمون کے مندرجہ ذیل اقتباس سے ہو سکتا ہے جو تھوڑے دنوں پہلے تک مروج تھا اور کہیں کہیں اب بھی کسی پرانے وثیقہ نویس کے بستے پر نظر آجاتا ہے:

"..... بحالت صحت نفس واثبات عقل و بدرستی حواس خمسہ بلا اکراہ واجبا و بخوشی و رضامندی خود آراضی متبعیہ محورہ و پیمودہ مندرجہ تحت قبضۂ مقر سے نکال کر قبضۂ مشتری میں دے دی چنانچہ تقابض البدلین بین المتعاقدین فی مابین واقع ہوا ....."

اِس آشنا الصنادیدی اُردو کو ہندی میں بدل دینے کی مانگ سے سرسید بہت ملول ہوئے اور انھوں نے یہ رائے قائم کی کہ اب ہندو اور مسلمان مل کر کام نہیں کر سکتے۔

۶۹-۱۸۶۸ء میں ہندی اُردو کی بحث میں شدت شروع ہوئی۔ الٰہ آباد میں ہندی کی حمایت میں ایک صدر مجلس بنائی گئی۔ ۱۸۷۰ء میں آریہ سماج بنی جس میں ہندی کو آریہ بھاشا کہا گیا۔ ۱۸۷۱ء میں گورنر بنگال کیمبل نے مظفر پور میں اس مانگ سے ہمدردی ظاہر کی ۹ دسمبر ۱۸۷۳ء کو سرسید نے الٰہ آباد میں اُردو کی حفاظت کے لئے ایک صدر مجلس قائم کی۔ ۱۸۷۴ء میں بنگال اور بہار اُڑیسہ میں فارسی رسم الخط کی جگہ ناگری اور کیتھی رسم الخط منظور ہو گیا۔ ۱۸۸۲ء میں حکومت کے ایجوکیشن کمیشن کے سامنے یہ مسئلہ آیا کمیشن کے صدر ڈاکٹر ہنٹر ہندی کے مطالبات ماننا چاہتے تھے مگر سرسید نے یہ کہکر اس بحث کو کمیشن میں نہ آنے دیا کہ اب یہ معاملہ تعلیمی نہیں رہا سیاسی ہو گیا ہے۔ ۱۶ جولائی ۱۸۹۳ء کو ناگری پرچارنی سبھا قائم ہوئی کچھ سال بعد سر انٹنی میکڈانل یوپی کے لفٹننٹ گورنر ہو کر آئے انھیں ۱۸۹۷ء میں ہندی والوں نے ایک میموریل دیا اور مارچ ۱۸۹۸ء میں مالوی جی کی قیادت میں ایک وفد ان سے ملا۔ سرسید نے بسترِ مرگ سے اس کی مخالفت میں ایک مضمون لکھا۔ انھیں دنوں مالوی جی نے انگریزی میں "کورٹ اسکرپٹ اینڈ پرائمری ایجوکیشن" لکھی۔ ۱۹۰۰ء میں یوپی میں عدالتوں میں اُردو کے علاوہ ہندی زبان اور دیوناگری رسم الخط کی بھی اجازت ہو گئی۔ اس پر محسن الملک نے قیصر باغ کی بارہ دری میں ۱۷ تا ۱۹ اگست ۱۹۰۰ء کو ایک جوش و خروش کا جلسہ کیا۔ گورنر کی دھمکی پر محسن الملک اس احتجاج سے الگ ہو گئے۔ ۱۹۰۳ء میں مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کے شعبے کے طور پر 'انجمن ترقی اُردو' قائم ہوئی ۱۹۱۰ء میں کاشی ناگری پرچارنی سبھا کا ایک شعبہ "ہندی ساہتیہ سمیلن" کے نام سے قائم ہوا۔

۱۹۰۹ء میں مہاتما گاندھی نے اپنی کتاب 'ہند سوراج' میں لکھا تھا کہ انگریزی کو ہٹا کر سارے ہندوستان کے لئے تو ہندی ہی ہونی چاہئے۔ اس لئے چاہے اُردو میں لکھا جائے یا ناگری میں ....." ۱۹۱۸ء میں مہاتما جی پہلی بار "ہندی ساہتیہ سمیلن" کے صدر ہوئے تو خطبہ صدارت میں آپ نے کہا کہ ہندی وہ بھاشا ہے جس کو اُتر میں ہندو مسلمان بولتے ہیں اور جو ناگری یا فارسی لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے۔

۱۹۲۵ء میں کانگریس کے کانپور اجلاس میں یہ طے کیا گیا کہ کانگریس کی مجلسِ عاملہ اور

شاخوں کا کام ہندوستانی میں ہوا کرے گا۔ ۲۰ اپریل ۱۹۳۵ء کو اندور ہندی ساہتیہ سمیلن کی صدارت پھر مہاتما گاندھی نے کی اور سمیلن سے کاریزولیشن کی شکل میں یہ منظور کرایا کہ "ہندی وہ بھاشا ہے جسے اتر ہندوستان میں ہندو اور مسلمان دونوں بولتے ہیں اور جو دیوناگری یا فارسی لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے۔" سمیلن کے تحت بھارتی پریشد بھی قائم کیا گیا جس کا مقصد مختلف صوبوں کے ادیبوں کو نزدیک لانا تھا ۲۶ اپریل ۱۹۳۶ء کو اس کا جلسہ ناگپور میں ہوا۔ مہاتما جی نے اس کے دستور کے لئے یہ تجویز پیش کی پریشد کا کام "ہندی ہندوستانی" میں ہوگا اس پر مولوی عبدالحق بڑے برہم ہوئے گاندھی جی "ہندی اتھوا ہندوستانی" کہنے کے لئے تو تیار ہو گئے مگر مولانا نے کہا کہ محض "ہندوستانی" دکھویا 'ہندی یعنی اردو' کرو۔ مہاتما جی نے مولانا عبدالحق کی بات نہ مانی تو مولانا جلسے سے اٹھ کر چلے گئے۔ اس کے بعد مہاتما جی نے ایک مضمون میں لکھا کہ پریشد تو ہندی ساہتیہ سمیلن کی پیداوار ہے پچیس سال پرانے سمیلن سے زبان کے نام ہندی کو بدلنے کو کیونکر کہوں۔ مولوی عبدالحق نے ہندی کی مخالفت اور اردو کی محافظت میں علی گڑھ میں اردو کانفرنس کی ۱۹۳۷ء میں "راجندر۔ حق" مقابمت ہوئی اور یہ طے ہوا کہ ایک ایسی لغت بنائی جائے جس میں وہ سب سنسکرت الفاظ ہوں جو اردو والوں نے استعمال کئے ہیں اور وہ سب عربی فارسی الفاظ ہوں جو ہندی والوں نے استعمال کئے ہیں۔ یہ ہندوستانی کی لغت ہوگی معلوم نہیں کیوں یہ کام شروع ہی نہ ہوا۔

۱۹۳۷ء میں کانگریس حکومتوں نے ہندی کو بڑھاوا دیا۔ سی۔ پی میں "ودیامندر اسکیم" چلائی گئی جس پر مولوی عبدالحق اور مسلم لیگ وغیرہ نے بڑا احتجاج کیا۔ ۱۹۳۸ء میں انجمن ترقی اردو کا دفتر اورنگ آباد سے دلی آ گیا۔ ۱۸ دسمبر ۱۹۳۸ء کو انجمن بہار ادب لکھنؤ میں سر تیج بہادر سپرو نے اپنا مشہور جملہ کہا کہ "اردو زبان ہم ہندو مسلمان دونوں کو اپنے آبا و اجداد سے ایک مشترکہ اور مقدس ترکہ کی حیثیت سے ملی ہے جو قطعاً ناقابل تقسیم ہے۔"

مولوی عبدالحق ۴ مارچ ۱۹۴۰ء کی ناگپور اردو کانفرنس کے خطبۂ صدارت میں کہتے ہیں: [1]

"ہم سے حال ہی میں لیڈر اخبار کے ایک قابل ہندو نامہ نگار نے دریافت کیا کہ ہم جو بار بار یہ کہتے ہیں کہ اردو ہندو مسلمان دونوں کی مشترک زبان ہے تو یہ

[1] خطبات عبدالحق۔ جلد دوم۔ طبع اول ص ۲۔

انکشاف کب سے ہوا؟ اور کیا اس سے قبل بھی کبھی ایسا کہا گیا تھا۔ بے شک یہ ہم نے حال ہی میں کہا ہے اور بار بار کہا ہے اور بار بار کہیں گے۔ اس سے پہلے اس کے کہنے کی ضرورت نہ تھی اس لئے کہ یہ ایک مسلمہ امر تھا۔"

لیکن یہ اس وقت کی بات ہے جب پاکستان کا وجود نہ تھا اور مولانا نے اس ارض مقدس کی طرف ہجرت نہ فرمائی تھی۔

انھیں دنوں پاکستان کا مطالبہ پیش کیا گیا۔ مسلم لیگ کے چودہ نکاتی پروگرام میں ایک شق یہ بھی تھی کہ مسلمانوں کی ہندوؤں سے علیحدہ زبان ہے۔ اور ظاہر ہے وہ زبان اردو ہی ہو سکتی ہے۔

مئی ۱۹۴۲ء میں مہاتما گاندھی نے وارد ھا میں "ہندوستانی پرچار سبھا" بنائی لیکن دو تین مہینے بعد ہی وہ گرفتار ہو گئے اور یہ کام بیچ ہی میں رہ گیا۔

ادھر ہندو مسلم تنازعات بڑھتے جا رہے تھے۔ ہندی اور اردو بھی اس کی زد سے باہر نہ تھے۔ ۱۹۴۴ء میں سادر کرنے "انیٹی اردو ویک" منانے کا حکم دیا۔ سیاسی حالات تیزی سے بدل رہے تھے پاکستان کا مطالبہ زور پکڑ رہا تھا ان حالات میں مہاتما گاندھی نے تنکے کا سہارا لیا اور ۱۹۴۵ء میں 'ہندوستانی پرچار سبھا' کا جلسہ کیا۔ مولوی عبدالحق کو وارد ھا بلایا گیا۔ مہاتما جی نے اعلان فرمایا کہ "عبدالحق صاحب نے ناگپور میں جو بات کہی تھی اُسے اُس وقت میں نہ سمجھ سکا تھا 'ہندی یعنی اردو' کو میں نے نہیں مانا تھا۔ اس وقت ان کی بات مان لیتا تو اچھا ہوتا..... ایسے سمیلن سے کیا فائدہ ہو سکتا تھا وہ ہندوستانی نہیں بلکہ بھارتی ساہتیہ سمیلن تھا۔" جولائی ۱۹۴۵ء میں مہاتما جی نے سمیلن کی ممبری سے استعفیٰ دیدیا لیکن اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا۔ ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہو گیا اور مہاتما گاندھی کی اردو اور ہندی کی شیر و شکر کرنے والی ہندوستانی کے گردن ڈال دی۔

تقسیم کے بعد پاکستان میں انجمن ترقی اردو کا موقف ہو گیا کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے اور ہندوؤں کا اس کی ترقی میں کوئی ہاتھ نہیں ہے۔ بابائے اردو بھی اپنے اصل رنگ میں ظاہر ہوئے چنانچہ ۱۵ فروری ۱۹۶۱ء کو غالب برسی کے جلسے کی صدارت کرتے ہوئے مولانا عبدالحق نے فرمایا: [1]

"پاکستان کو نہ جناح نے بنایا نہ اقبال نے بلکہ اردو نے پاکستان کو بنایا۔ ہندوؤں

[1] تقریر مولانا عبدالحق۔ بحوالہ 'قومی زبان' ۱۶ فروری ۱۹۶۱ء

اور مسلمانوں میں اختلاف کی اصلی وجہ اُردو زبان تھی سارا دو قومی نظریہ اور سارے ایسے اختلافات صرف اُردو کی وجہ سے تھے اس لئے پاکستان پر اُردو کا بڑا احسان ہے۔"

سر تیج بہادر سپرو کے نظرئے کہ "اُردو، ہندو مسلمان دونوں کے آباو اجداد سے ملا ہوا مشترکہ اور مقدس ناقابلِ تقسیم سرمایہ ہے" کے متعلق یہ کیا کرارا طمانچہ ہے۔ اور مولوی عبدالحق کا یہ بیان کوئی اتفاقی لغزشِ زبان نہیں بلکہ یہ اُن کا سوچا سمجھا نظریہ پیش کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے فوراً بعد اُن کے دستِ راست سید ہاشمی فرید آبادی نے قومی زبان کراچی کے ایک مضمون[1] میں انکشاف کیا کہ اُردو کے بارے میں "تعلیم یافتہ طبقے میں ایسے خیالات ظاہر ہوگئے ہیں جو نہ صرف مضرت رساں بلکہ غلط نظریات پر مبنی ہیں۔" ان میں سے پہلے دو نظریات کا خلاصہ یہ ہے کہ اُردو کی بنا شاہ جہاں کے عہد میں پڑی۔ (۲) اردو اصلاً دہلی اور نواحِ دہلی کی زبان تھی۔

تیسرا نظریہ مضمون نگار کے الفاظ میں یہ ہے۔ (۳) اُردو ہندو اور مسلمان کی مشترکہ زبان ہے دونوں قوموں نے اُسے بنایا اور ہندوستان کے مختلف حصوں میں پھیلا دیا۔

ممکن ہے سرسید احمد خاں نے اس آخری نظریہ کو اختیار کیا ہو۔ بہرحال محسن الملک مرحوم کے وقت سے ملکیتِ علی گڑھ کے پیرو اس پر عموماً زور دیتے تھے اور ہمارے محترم بابائے اُردو صدرِ انجمن ترقی اردو بھی شد و مد سے یہی حجت پیش کرتے اور کانگریسی ہندو سے معرکے لڑتے رہتے ..... افسوس کہ یہ تینوں نظریات نہ صرف نادرست بلکہ حقیقت کے برعکس غلط فہمیوں پر مبنی ہیں۔" ص ۳۴۔

اور مضمون کے آخر میں مولانا ہاشمی اپنا نظریہ پیش کرتے ہیں: "واقعۃً اُردو ہندوستان کے سبھی مسلمانوں کی کوشش کا نتیجہ اور سب کی مشترکہ زبان ہے اگرچہ ہر حصہ ملک میں مسلمان دوسری مقامی بولیاں بھی جانتے اور بولتے تھے۔"

یہ مضمون اس رسالے میں چھپا ہے جس کے مدیر خود مولوی عبدالحق تھے۔ ہاشمی فرید آبادی انجمن کے اعلیٰ عہدے دار تھے اس لئے یقینی ہے کہ اس مضمون میں جو نظریہ پیش کیا گیا ہے وہ مولوی عبدالحق کی تائید کے بغیر منظرِ عام پر نہ لایا گیا ہوگا۔ یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ ان لوگوں کے دل کے نہاں خانے میں ہمیشہ یہ عقیدہ مخفی تھا کہ اُردو مسلمانوں کی

[1] "اُردو زبان کی حیثیت" مشمولہ قومی زبان بابت یکم و ۱۶ جولائی ۱۹۶۱ء۔

زبان ہے مصلحت کے طور پر یہ اُسے ہندو مسلمانوں کا مشترکہ سرمایہ کہتے رہے لیکن جیوں ہی انھیں خالص اسلامی مملکت میسر آئی انھوں نے ڈھونگ کا جامہ چاک کر دیا۔ صحیح بات یہ ہے کہ بیسویں صدی سے پہلے اُردو میں ہندوؤں کو کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔ اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ ۱۸۰۰ء عیسوی تک نہ دکن میں اور نہ شمال میں اُردو کا کوئی ادیب جو ہندو ہو پہلے درجے کا تو کیا دوسرے درجے کا بھی نہ ہو سکا۔ اگر کوئی ہندو اُردو فارسی کی طرف رجوع ہوا تو اس کے کلام پر "بوئے کجوری می آید" کی پھبتی چست کی گئی۔ اُنیسویں صدی میں نسیم اور سرشار جیسے ادیب ہوئے لیکن اُن کی اُردو پر کیا کیا حملے نہ ہوئے۔ اُن کی زبان کو صرف اس لئے پایۂ استناد سے ساقط مانا جاتا تھا کہ وہ غیر مسلم تھے۔ اُنیسویں صدی میں عام طور پر اُردو کے معاملے میں صرف مسلمانوں کو اہلِ زبان سمجھا جاتا تھا۔

انشا نے دریائے لطافت میں لکھا ہے "فصاحت در دہلی نصیب ہر کس نیست۔ منحصر است در اشخاص معدودہ۔ اصلش شرط است کہ نجیب باشد یعنی پدر و مادرش از دہلی باشند داخل فصحا گشت" اور ظاہر ہے کہ ایسا شخص ہندو نہیں ہو سکتا کیونکہ انشا نے ہندوؤں کے بارے میں لکھا ہے:[1]

"بر صاحب تمیزاں پوشیدہ نیست کہ ہندوان سلیقہ در رفتار و گفتار و خوراک و پوشاک از مسلمانان یاد گرفتہ اند۔ در ہیچ مقام قول و فعل ایشاں معتبر نمی تواند شد۔"

اس سے پہلے تو اور بھی صاف طور سے فرمایا ہے[2] "محاورۂ اُردو عبارت از گویائی اہلِ اسلام است۔"

غالب نے ۱۸۶۱ء میں میر مہدی مجروح کے نام خط لکھا تو اس میں فرمایا:

"میاں یہ اہلِ دہلی کی زبان ہے۔ ارے اب اہلِ دہلی یا ہندو ہیں یا اہلِ حرفہ ہیں۔ یا خاکی ہیں یا پنجابی ہیں یا گورے ہیں۔ ان میں سے تو کس کی زبان کی تعریف کرتا ہے۔"[3]

انتہا یہ ہے کہ صُلح کُل حالی نے فرہنگِ آصفیہ پر ریویو کرتے ہوئے لکھا: "اُردو ڈکشنری لکھنے کے لئے دو نہایت ضروری شرطیں تھیں۔ اوّل یہ کہ اس کا لکھنے والا دلّی کا باشندہ ہو

[1] دریائے لطافت در دانہ دوم ص ۹۔ [2] دریائے لطافت ص ۵

[3] اُردوئے معلّٰی۔ ۱۹۳۷ء ص ۱۳۷۔

اور "دوسری شرط یہ ہے کہ ڈکشنری لکھنے والا شریف مسلمان ہو کیونکہ خود دہلی میں بھی فصیح اُردو صرف مسلمانوں ہی کی زبان سمجھی جاتی ہے۔ ہندوؤں کی سوشل حالت اُردوئے معلّٰی کو ان کی مادری زبان نہیں ہونے دیتی۔" [1]

اصل میں معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اُردو کو حسب موقع و مصلحت کبھی ہندوؤں کی زبان کہہ دیا جاتا ہے اور کبھی انھیں اس سے بالکل بے دخل کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ایک بات یقینی ہے کہ اگر اُردو کو خالص اسلامی زبان رکھنا ہے تو اس میں سے ہندی لطافتوں کو خارج کرنا پڑے گا اور آیندہ بھی اس میں ہندی عناصر کے بڑھنے یا قائم رہنے کی گنجائش نہ رہے گی۔

اب ذرا اُردو کے ارتقاء کی تاریخ دیکھئے:

شروع شروع میں نہ صرف زبان کے اعتبار سے ہندی سے مختلف نہ تھی بلکہ تشبیہات، استعارات، تلمیحات اور ادبی روایات میں بھی اس پر ہندی کی گہری چھاپ تھی اُردو کے قدیم ترین نمونے صوفیاء کے جستہ جستہ فقروں یا جملوں کے علاوہ صرف منظوم شکل میں ملتے ہیں ان دستیاب شدہ نمونوں کی بحر عموماً ہندی ہے۔ ہندی کا مخصوص چھند دوہا ہے۔ دوہا سنسکرت میں نہیں ملتا سب سے پہلا دوہا "پراکرت پینگلم" میں نظر آتا ہے اپ بھرنش کا تو یہ مشہور چھند ہے جیسے گاہا کہنے سے ذہن پراکرت کی طرف منعطف ہوتا ہے اسی طرح دُہا سے اپ بھرنش کی طرف خیال جاتا ہے بعد میں دوہا ہندی کا مقبول چھند ہو گیا یہ 'اردھ سم ماترک' چھند ہے۔ اس میں دو مصرعے ہوتے ہیں اور اُردو شعر کی طرح ایک آزاد خیال کا حامل ہوتا ہے۔ ہندی کے مسلمان صوفیاء شعرا کے یہاں دوہا اور چوپائی بے حد مقبول چھند ہیں۔ اُردو نظم کے قدیم ترین نمونے دوہے کی بحر میں ملتے ہیں۔ بابا فرید کا وہ کلام جو گرو گرنتھ صاحب میں محفوظ ہے دوہا چھند میں ہی ہے۔ امیر خسرو کی ہندی شاعری کا سب سے پہلا مستند نمونہ دوہے کی شکل ہی میں ملتا ہے۔ سودا۔ حاتم۔ انشاء۔ جرأت۔ نظیر سب کے یہاں دوہے ملتے ہیں۔

چوپائی کی بحر دکنی شعراء کے یہاں ملتی ہے۔ قاضی محمود دریائی کی یہ ابیات

ناتجہ بات پریم کی بیتی ناتین پرت سنور کر لیتی

[1] مضامینِ حالی ص ۱۵۸۔

برہ آہ ناتجھ تن جارا پنجر تیری پیڑ پیڑنا سارا [1]

چوپائی کی بحر ہی میں ہیں۔ دوہے چوپائی کے علاوہ دکنی شعراء کے یہاں بہت سی اور ہندی بحریں بھی ملتی ہیں۔ بعض دکنی شعراء نے غزلوں تک میں ہندی بحریں استعمال کی ہیں۔

اُردو نظم کے ابتدائی نمونوں میں ہندی کی طرح عورت کو عاشق مان کر اسی کی جانب سے تخاطب کیا جاتا ہے۔ اسلوب بیان کے ساتھ ساتھ اُردو اور ہندی کی ادبی روایات میں بھی فرق نہ تھا۔

اصل میں ابتدائی صدیوں میں سبکِ ہندی اور سبکِ ایرانی میں یہ مقابلہ رہا کہ اُردو ادب کو کون اپنے زیر اثر لاتا ہے۔ آخر آہستہ آہستہ اُردو میں بھاشائی اثر کم ہوتے گئے اور ایرانی عناصر زور پکڑتے گئے۔ مشہور ہے کہ ولی کو اُن کے اُستاد شیخ سعد اللہ گلشن نے یہ مشورہ دیا تھا کہ فارسی میں یہ مضامین بیکار پڑے ہیں انھیں ریختہ میں کام لاؤ تم سے کون محاسبہ کرے گا اور ولی نے یہی کیا۔ آزاد نے لکھا ہے کہ "اردو زبان اُس وقت سوائے ہندی دُہروں اور بھاشا کے مضامین کے اور کسی قابل نہ تھی انھوں نے اس میں فارسی ترکیبیں اور فارسی مضامین کو داخل کیا۔ [2]

شمالی ہند میں دکن کے مقابلے میں فارسی اثرات بہت زیادہ تھے وہاں اٹھارھویں صدی کی اُردو نثر یعنی فضلی کی کربل کتھا اور تحسین کی نوطرزِ مرصع فارسی کا مُنھ چڑاتی ہیں۔ شاعری میں رفتہ رفتہ مقامی عناصر کم ہوتے گئے اور اُردو شاعری فارسی کی تقلید کرتی گئی۔ زبان میں متروکات کا سلسلہ چلایا گیا۔ شاہ حاتم اور ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریکیں کیا ہیں؟ ہندی الفاظ کو زبان سے خارج کرنا، چنانچہ متروکات کی بہت بڑی تعداد ہندی ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے مستند ادیبوں میں فارسیت کی معراج رجب علی بیگ کا فسانہ عجائب اور غالب کی شاعری ہے۔ بیسویں صدی میں پہنچ کر ایک طرف حیدر آبادی اُردو اور دوسری طرف نیاز فتحپوری کی نثر اور اقبال کی شاعری سے فارسی کا غلبہ اور بھی بڑھ گیا۔ احسن مارہروی لکھتے ہیں:۔

"اُردو کے جامہ زیب جسم پر بھاری بھاری لفظوں کا بار ڈالنا اس کی اصلی

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۱۹۔
[2] آبِ حیات۔ بار دوازدہم۔ لاہور ص ۸۹۔

اور فطری صورت کا بگاڑ دینا ہے دس بیس برس سے یہ وبائے عام پھیلی ہوئی ہے کہ خاص کد و کاوش کے ساتھ غیر مروّج ترکیبوں اور نامانوس عربی و فارسی الفاظ کا استعمال اُردو انشا پردازی کا امتیازی نشان سمجھا جاتا ہے۔"[1]

مولوی عبدالحق نے اس سلسلے میں بڑی جرأت کا ثبوت دیا ہے اور کئی جگہ اُردو میں ہندی عناصر بڑھانے کی وکالت کی ہے۔ 'قواعد اُردو' کے مقدمہ میں کہتے ہیں کہ اُردو خالص ہندی زبان ہے اس کی قواعد عربی کیوں ہونی چاہیے۔ اسی طرح کلیات قلی قطب شاہ پر رسالہ اُردو جنوری ۱۹۲۳ء میں اور عظمت اللہ خاں کی 'برکھارت' کا پہلا مہینہ' پر اُردو جنوری ۱۹۲۳ء میں تبصرہ کرتے ہوئے عبدالحق صاحب نے لکھا ہے کہ اُردو کا عروض ہندی ہونا چاہیے۔ رسالہ اُردو اکتوبر ۱۹۲۲ء میں یہ رائے ظاہر کی کہ عربی کی مخصوص آوازیں ض وغیرہ کے ترک کرنے سے کوئی التباس نہ ہوگا۔ رسالہ اُردو جولائی ۱۹۲۹ء میں لکھتے ہیں:

"ہندوستان میں بہت سی زبانیں مروّج ہیں اور اکثر کے خط ایک دوسرے سے نہیں ملتے۔ اگر یہ سب زبانیں لاطینی حروف اختیار کرلیں تو ان کا سیکھنا کس قدر آسان ہو جائے اور جو کچھ بھی ہو اس ہندی اُردو بحث کا تو پاپ کٹ جائے گا۔ مجھے اکثر اُردو کی قدیم کتابوں کے مطالعے کا اتفاق ہوتا ہے۔ پڑھنے الفاظ کے صحیح پڑھنے اور صحیح تلفظ کے دریافت کرنے میں بڑی دقت ہوتی ہے اگر لاطینی یا ناگری حروف میں یہ تحریریں ہوتی تو اتنی دقت نہ ہوتی۔"

آزادی سے کچھ پہلے سے جب اُردو میں گیت لکھنے کا رواج ہوا تو اُن کی زبان، بحر اور اسلوب سب کچھ ہندی تھا۔ آزادی کے بعد یہ رُجحان اور پروان چڑھا اور خوشی کی بات یہ ہے کہ ہندوستان سے کہیں زیادہ پاکستان میں۔ پاکستان میں ناصر شہزاد جیسے شاعر کی شاعری شروع سے آخر تک ہندی ہی ہے۔ گویا نئے شعرا میں اُردو والوں پر ہندی اثرات بڑھ رہے ہیں تو ہندی والوں پر اُردو اثرات۔

اُردو کا اگر ایک زبان کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو سب سے اہم سوال یہ ہے کہ اس میں ہندی عناصر اور غیر ہندی عناصر کا کیا تناسب ہے۔ اول آوازوں کو لیجیے۔ اُردو میں خ۔ ز۔ ژ۔ غ۔ ف۔ ق ایسی آوازیں ہیں جو عربی فارسی سے آئیں اور ہندی

[1] تاریخ نثر اُردو مقدمہ ص ۲۹۔۳۰

میں اصلاً موجود نہ تھیں۔ ان میں ژ کے علاوہ بقیہ سب کو ہندی رسم الخط میں داخل کر لیا گیا ہے مماثل ہندی حروف کے نیچے ایک نقطہ لگا کر فارسی کی آواز بنا لی جاتی ہے۔ ز۔ ژ اور ف سے تو انگریزی کے ذریعہ واقفیت ہو جاتی ہے لیکن ق کا تلفظ غیر اُردو لوگوں خصوصاً پنجاب والوں کے لئے سب سے مشکل ہے۔ نیاز فتحپوری نے ڈاکٹر اقبال سے پہلی ملاقات کا حال نگار کے کسی نمبر میں لکھا تھا۔ اُس میں اس بات پر حیرت کا اظہار کیا تھا کہ "ڈاکٹر اقبال حُقّے کو حُکّہ" کہتے ہیں۔ اُردو کے کچھ حروف ایسے بھی ہیں جو اپنے قریب الصوت حروف سے علیحدہ کم از کم ہندوستان میں کوئی اور آواز اُردو میں نہیں دیتے مثلاً ص۔ ث۔ ط۔ ذ۔ ض۔ ظ۔ یہ حشو محض ہیں۔ بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب "مصمتوں کے سلسلے میں ان زائد حروف کا ذکر بھی ضروری ہے جو عربی سے لئے گئے ہیں اور جو ہمارے حروف تہجی اور نظام درس کے لئے پیر تسمہ پا بنے ہوئے ہیں میری مراد ذ۔ ض۔ ظ۔ ط۔ ث۔ ص۔ ح وغیرہ سے ہے۔ صوتی نقطہ نظر سے یہ سب مُردہ لاشیں ہیں۔ جسے اُردو رسم خط صرف اس لئے اُٹھائے ہوئے ہے کہ ہمارا لسانی رشتہ عربی سے ثابت رہے۔"[1]

ہندی کی آوازوں میں صرف (ڑ) ड़ کی آواز اُردو میں نہیں ہے اور وہ اس لئے کہ کھڑی بولی کے علاقے میں یہ آواز نہیں بولی جاتی سوائے ایک دو سو قیانہ الفاظ مثلاً کانڑان (کانا) عربی فارسی کی آوازیں خ۔ ف۔ ق وغیرہ اُردو میں عربی فارسی سے مستعار لینے کی وجہ سے آئی ہیں۔ اصل میں اُردو اور ہندی زبان میں سب سے نمایاں فرق رسم الخط اور ذخیرۂ الفاظ کا ہے۔ صاحب فرہنگ آصفیہ نے آخر میں اس فرہنگ میں مشمولہ ہر زبان کے الفاظ کی تعداد درج کی ہے۔ اُن کا خلاصہ یہ ہے کہ فرہنگ کے ۵۴ ہزار الفاظ میں سے کوئی پچاس فیصدی ہندی ہیں۔ ۲۵ ½ فیصدی عربی، فارسی اور ترکی ہیں۔ ۲۳ ½ فی صدی ہندی اور عربی فارسی کے میل سے بنے ہیں اور ایک فیصدی دوسری زبانوں کے الفاظ ہیں۔ چونکہ ہندی اور عربی و ایرانی الفاظ کی ترکیب سے بنے ہوئے لفظ بھی ہندوستانی ہوئے اس لئے اُردو میں ۳ ½ فیصدی الفاظ ہندوستانی ہیں۔

[1] "اردو صوتیات کا خاکہ" اُردوئے معلیٰ۔ لسانیات نمبر

لیکن ہندی الفاظ کی کثرت تعداد سے ہمیں مرعوب نہیں ہونا چاہیئے اور یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ اُردو میں ان کی رفتار استعمال بہت کم اور عربی فارسی الفاظ کی بہت زیادہ ہے۔ عربی فارسی کا ایک ہی لفظ بار بار استعمال کیا جاتا ہے جبکہ ہندی لفظ باوجودیکہ وہ زبان کا جزو ہے شاذ و نادر ہی کام میں آتا ہے۔ اگر اردو کی کسی اوسط عبارت کے ایک پیراگراف کے کل الفاظ چھانٹ کر الگ کئے جائیں تو معلوم ہوگا کہ تقریباً نصف الفاظ عربی فارسی کے ہیں اور جُملے میں اصل مفہوم کے حامل یہی الفاظ ہیں جبکہ ہندی الفاظ محض امدادی اجزاء یا غیر اہم عنصر کی طرح آئے ہیں۔

عربی فارسی الفاظ کا زبان میں در آنا عیب نہیں ہے۔ ہندی میں بھی ایسے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ کھڑی بولی کے علاقے کی عام بول چال میں بھی سہل عربی فارسی الفاظ اس حد تک استعمال ہوتے ہیں کہ اس زبان کو ہندی کی بجائے اُردو کہنا ہی زیادہ مناسب ہے بھارتیندو ہریش چندر نے اپنی کتاب "اگر والوں کی مت پتی" ۱۸۸۰ء کے دیباچے میں لکھا ہے: "ان کا مکھیہ دیش پشچم اُتر پرانت ہے اور ان کی بولی استری اور پرش سب کی کھڑی بولی ارتھات اُردو ہے"۔ [1]

اس سلسلے میں ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کا یہ بیان خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔

A peculiar thing about Khari Boli Hindi is that those who speak or use it as an inheritance, having this language of the home have for the last 250 years shown a decided preference for Persio-Arabic words and now do not feel happy over the highly Sanskritised Hindi which is being proposed as the Pan—Indian official language.

(Official Language Commission Report. P. 287)

دہلی کے انگریزی روزنامہ ہندوستان ٹائمز نے ایک مرتبہ اپنے اداریے میں یو۔پی اور دلّی کی زبانوں کے بارے میں یہ لکھا تھا: [2]

of many of these areas it is also true that the language commonly used by the people is urdu in preference to the official brand of Hindi.

---

[1] بحوالہ 'ہندی اُردو اور ہندوستانی' پدم سنگھ شرما ص ۳۰

[2] ہندوستان ٹائمز نئی دہلی۔ دوسرا ڈاک ایڈیشن ۱۴ اپریل ۱۹۶۵ء

اس سے ظاہر ہے کہ اعتدال کے ساتھ عربی فارسی الفاظ کے استعمال کو ہمیشہ روا رکھا گیا ہے لیکن اگر ان کی تعداد غیر معمولی ہو جاتی ہے یا تناسب کی تمام حدوں کو پار کر جاتی ہے تو یہ اُردو کی ہندوستانیت کو ختم کر دینے کے مترادف ہے۔ مثال کے طور پر اُردو میں فارسی محاوروں کے ترجمے کو لیجئے۔ یہ ترجمے دو قسم کے ہیں ایک تو وہ جو اُردو میں اتنے گھُل مِل گئے ہیں کہ بالکل دیسی محاورے معلوم ہوتے ہیں مثلاً نظر سے گرنا۔ پانی سر سے گزر جانا۔ دل ٹوٹنا وغیرہ۔ دوسرے محاورے وہ ہیں جو اُردو کی ہزار فارسی زدگی کے باوجود آج بھی اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً

اس "زندگی کرنے" کو کہاں سے جگر آوے۔ (میر تقی میر)

ناکامیِ صد حسرت "خوش لگتی" نہیں ورنہ۔ اب جی سے گذر جانا کچھ کام نہیں رکھتا

اور غالب نے تو فارسی کے ایسے محاورے ترجمہ اور بغیر ترجمے کے استعمال کئے ہیں جن کی غریب اُردو کو کسی طرح تاب نہیں۔ مثلاً

رنجِ تعظیم مسیحا نہیں اُٹھتا مجھ سے — درد ہوتا ہے مرے دل میں "جو توڑوں بالیں"

(بالیں شکستن)

نزاکت ہے فسونِ دعویِ طاقت شکستن ہا — شرارِ سنگ، اندازِ چراغ از چشم جستن "ہا"

پہلی قسم کے ترجموں پر کوئی سر پھرا ہی اعتراض کرنے کی جرأت کر سکتا ہے جبکہ دوسری نوع کے ترجموں کو اُردو میں رواج دینے یا اختیار کرنے کا مشورہ دینے والا اُردو کا دوست نہیں بلکہ بدترین دُشمن ہوگا۔

محاوروں اور مفرد الفاظ کے علاوہ اُردو میں عربی فارسی سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے بنائے ہوئے الفاظ کشادہ دلی سے قبول کئے جاتے ہیں ایسے اَن گنت الفاظ آج اُردو زبان کا ناقابلِ انفکاک جزو ہو چکے ہیں اور اُردو بولنے والوں کی زبانوں پر عام طور سے چڑھے ہوئے ہیں۔ بعض مثالیں ملاحظہ کیجئے:

بے جوڑ ۔ بے ٹھکانے ۔ بے چین ۔ بے چینی ۔ بے دھڑک ۔ بے ڈول۔
بے ڈھب ۔ بے ڈھنگا ۔ بے لاگ ۔ بے سرا ۔ بے سُرا ۔ بے کل۔
بے گھر ۔ سر چڑھا ۔ سر دھرا ۔ سر کٹا ۔ سر منڈا ۔ سر پنچ۔
سر توڑ ۔ لاچار ۔ ناسمجھ ۔ ناسمجھی ۔ نو توڑ ۔ نوچندی۔
نوسکھیا۔

امام باڑہ - اکڑ باز - دھوکے باز - پٹے باز - قلا باز - گلے باز -
گاڑی بان - بلم بردار - ہتھیار بند - لنگوٹ بند - کنبہ پرور - پلنگ پوش -
کمبل پوش - بھنگڑ خانہ - پاگل خانہ - چھاپہ خانہ - ہاتھی خانہ - بیاج خور -
بٹن دار - بھیلدار - تھوک دار - پٹے دار - پہرے دار - پھلدار -
ٹھیکیدار - چمک دار - چوڑی دار - چوکیدار - دھار دار - دھاری دار -
اُگالدان - پاندان - پیک دان - پھولدان - چوہے دان - سنگاردان -
کٹوردان - چکن دوزی - چٹھی رساں - چچازاد - گھڑی ساز - ٹھپی شدہ -
تھوک فروش - گھساکش - آروکش - گولاکش - چوڑی گر - مرگشت -
چھت گیر - اُٹھائی گیرا - ہاتھی نشین - پالکی نشین - چٹھی نویس - پرچہ نویس
دماغ چٹ - مغز چٹ - جیب کترا - سلام کرائی - کم تولا - دل جلا -
دل چلا - دماغ چلا - بدچلن - جوشیلا - رنگیلا - زہریلا -
شرمیلا - نشیلا - نکیلا - وغیرہ

ان مثالوں میں عربی فارسی الفاظ، سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے ہندی الفاظ کے ساتھ پیوند کئے گئے ہیں لیکن سابقوں اور لاحقوں کے بغیر بھی عربی فارسی اور ہندی الفاظ کو ملاکر اُردو الفاظ بنائے جاتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے۔

فارسی ہندی :- باغ باڑی - بھتیج داماد - بھنج داماد - گھر داماد - تار گھر -
اُردو گھر - جگت اُستاد - چور دروازہ - دوخصی - ست خصی - نخصی - روشن چوکی -
سبزی منڈی - سدا گلاب - ست منزلہ - گلاب جامن - کوڑھ مغز - نیک چلن اور ہاتھ چالاک -

عربی ہندی :- امام باڑہ - بال صفا - بیخ فیصلہ - جیب گھڑی
عجائب گھر - عمر بیڑ - کفن چور - مضمون چور - موتی مسجد - وغیرہ -

زبان میں زور پیدا کرنے کے لئے عربی فارسی اور ہندی مترادف الفاظ کو ملاکر مرکب مترادفی بنانے کا بھی اُردو میں عام رُجحان ملتا ہے۔ نمونہ :

بھائی برادر - بال بچے - پیلا زرد - پھیر بدل - جی جان - چیز بست (وغیرہ) -
خاک دھول - خط پتر - دکھ درد - دھن دولت - رنگ روپ - ریت رواج -
سفید چٹا - شادی بیاہ - کھیل تماشا - کالا سیاہ - گلی کوچہ - گانٹھ گرہ -

لال سُرخ - لاج شرم - نبض نارسی - ہاٹ بازار - اور ہنسی خوشی وغیرہ -[۱]

انتہا یہ ہے کہ عربی فارسی الفاظ سے اُردو مصادر بھی بنالئے جاتے ہیں مثلاً (فارسی سے) - آزمانا - بخشنا - تراشنا - خریدنا - داغنا - رنگنا - شرمانا - فرمانا - گزرنا - گزارنا - نوازنا - اور ورغلانا وغیرہ اور عربی سے بدلنا افطارنا - دفنانا - خرچنا - قبولنا وغیرہ -[۲]

اُردو نے عربی فارسی سے بنیادی الفاظ اور قواعد بھی نہایت فراخ دلی سے مستعار لئے ہیں - مثلاً

۱- فارسی اور عربی اضافت :- دردِ دل - جانِ تمنا - نورالعین - بنات النعش -
۲- عربی و فارسی عطف :- شعلہ و شبنم -
۳- عربی فارسی جمع کے طریقے :- علمار - مصنفین - وجوہ - دوکانات -
۴- عربی ضمائر :- محترمی - مدظلہ - مدظلہا - سلمہ - سیدنا - وغیرہ ہیں -
۵- عربی و فارسی حروف وغیرہ - الّا - بہرحال - تاحدِ امکان - تحت اللفظ -
حتی الامکان - ولے -
اگر - اگرچہ - مگر - لیکن - کاش - تاکہ - بلکہ - چونکہ جیسے حروف تو ہندی کی ادبی کتابوں تک میں پائے جاتے ہیں اسی طرح فارسی کی یائے نسبتی ہندی میں عام ہوگئی ہے مثلاً مراٹھی - گجراتی - بنگالی -

یہ اَمر قابلِ ذکر ہے کہ اصولاً اُردو میں ہندی الاصل الفاظ کو عربی فارسی الفاظ کے ساتھ عطف و اضافت سے ترکیب دینا جائز نہیں ہے - ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اس اصول کی وجہ سے اُردو پر یہ الزام لگایا ہے کہ سات سو سال گذر جانے کے بعد بھی اُردو نے عربی فارسی سرمایہ کو اچھوتوں کی طرح الگ رکھا ہے اس کا پرچھا نوا اپنی فطرت - مزاج اور منہاج پر نہیں پڑنے دیا[۳] - حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے - اُردو نثر و نظم میں خود اس اصول سے انحراف کی مثالیں کم و بیش ہر دَور کے

---

۱ و ۲ - وضع اصطلاحات از سلیم پانی پتی ۱۹۲۱ء
اور اُردو بھاشا اور ساہتیہ (ہندی) از فراق گورکھپوری ۱۹۶۳ء بار اوّل -
۳ - داستانِ زبانِ اُردو - مشمولہ رسالہ اُردو - اپریل ۱۹۵۸ء ص ۳۸ -

ادیبوں کے یہاں ملتی ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:۔

کیوں نہ ہو مظہرِ تجلّیِ یار — کہ دلِ صاف مثلِ درپن ہے (ولی)
وہ چراغاں وہ چاندنی کی رات — سیرِ ہت پھول و پھلجھڑی ہے یاد (فائز)
بیٹھنے میں بھی لٹک کے ساتھ بیٹھ — عشوہ و ناز و مٹک کے ساتھ بیٹھ (آبرو)
ہُوا بے تاب پروانہ جو سیماب — نہ تھی آگِ جدائی کی اسے تاب (گوہر جوہری)
لگا چوننے نبات و بیڑۂ پان — برائے پاسِ جاناں از دل و جان (مثنوی ر)
بخشتی ہے گُلِ نورستہ کی رنگ آمیزی — پوششِ چھینٹِ قلمکار بہر دشت و جبل (سودا)
ساری پت میری گئی اے مرے ساجن تجھ پر — مال و زر وار دیا اور تن و من تجھ پر (نظیر آبرآبادی)
الاماں نشۂ جٹا دھاری — (جوش ص)

نثر:۔

"اُردو کے قدرداں اس مقدس صحیفے کو پڑھ کر اپنے دھرم و کرم میں محفوظ رہیں گے اور بچے بھی اس کے سبق سے بہرہ ور ہو کر گمراہی و بربادیِ دھرم سے محفوظ رہیں گے۔" (جگت سمرتی دیباچہ از پنڈت سندر لال دوبے) ۲

"لسانی ارتقا کا تعلق جس حد تک شاعروں کی ذات سے ہے اسی حد تک وقت کے تقاضوں اور "اظہارِ چلن" سے بھی ہے۔" ۳

"اُن کا سارا کلام "پریم و محبت" کی چاشنی سے بھرا ہے۔" ۴

اِن نمونوں سے صاف ظاہر ہے کہ اُردو میں فارسی اور ہندی الفاظ میں علت و اضافت کے رشتے کو کسی دَور میں بھی کُلیتاً مردود قرار نہیں دیا گیا۔ اصل میں اُردو کا کوئی ادیب عربی فارسی الفاظ یا عربی فارسی اضافت کو کبھی زبان کا پست تر سرمایہ نہیں سمجھتا بلکہ انھیں وقیع تر مان کر ان سے اپنی عبارت کو زرق و برق اور روشن و تابندہ بناتا ہے۔

۱۔ انتخاب جوش ص ۱۵۵

۲۔ بحوالہ "اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اُردو کا حصہ" بار اول ص ۱۱۰-۱۱۱

۳۔ اُردو مرثیے کا ارتقا از ڈاکٹر مسیح الزماں طبع اول ص ۴۹۰

۴۔ نجیب اشرف ندوی۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول پہلا ایڈیشن ص ۱۰۹

ہندی الفاظ کو عربی فارسی سے ترکیب نہ کرنے کی وجہ یہ ہے کہ اول الذکر کو اُردو میں ہمیشہ "دوم درجے کا شہری" سمجھا جاتا رہا ہے۔ کسی عبارت یا شعر کو دیکھ لیجئے اور غور کیجئے کہ مفہوم کے حامل کون لفظ ہیں اور پالکی اُٹھانے والے کہار کون ہیں اُردو عروض کو دیکھئے کہ اس میں ہندی الاصل الفاظ کے آخری الف۔ واؤ اور یے کو ساقط کرنے کی عام اجازت ہے لیکن عربی فارسی الفاظ کی تقدیس کو اس کی تاب نہیں ہے ان کے ساتھ تشدد ممنوع ہے۔

عربی فارسی الفاظ جو اُردو میں کہیں — حرفِ علت کا بُرا اُن میں ہے گرنا دبنا
(پند نامہ داغ)

اس سے ظاہر ہے کہ اُردو میں عربی فارسی کا جو بھی سرمایہ ہے اُس کی اہمیت سے کسی کو مجال انکار نہیں وہ ہماری بول چال کا جزو ہے اعتراض صرف اُس جگہ ہوتا ہے جہاں اُس کے استعمال میں شدت ہوتی ہے یا جہاں اُسے مماثل ہندی عناصر پر بیجا ترجیح دی جاتی ہے۔

اُردو اور ہندی اصلاً ایک زبان تھیں ضرورت اس امر کی ہے کہ ان دونوں کو پھر ایک دوسرے کے قریب لایا جائے اس مقصد کے لئے وقتاً فوقتاً جو جو کوششیں ہوتی رہی ہیں انھیں کو نمایاں کرنا اس مقالے کا اصل موضوع ہے!

دوسرا باب

اُردو ادب کا مزاج

جس طرح ہر انسان کی شخصیت جُداگانہ ہوتی ہے اُسی طرح ہر ادب کا مزاج بھی منفرد ہوتا ہے۔ فرد کی شخصیت کی طرح ادب کا مزاج بھی اس کے نسب و نسل۔ ہیئت و صورت۔ معتقدات و تصورات۔ طرزِ فکر و اسلوبِ بیان اور دوسروں کو متاثر کرنے اور خود ان سے متاثر ہونے کی اہلیت سے عبارت ہوتا ہے اور ادب کے مزاج کی تعمیر میں بھی یہی عناصر کارفرما ہیں۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے اُردو، ہند ایرانی خاندان کی زبان ہے۔ اس خاندان کی زبانوں میں ایک اہم زبان فارسی بھی ہے اس طرح اُردو کا فارسی سے ایک قریبی لسانیاتی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ اُردو زبان اور ادب کی تخلیق و ارتقا جن لوگوں کے ہاتھوں ہوئی اُن میں اکثر و بیشتر فارسی داں تھے اور اتفاق سے وہ سب مذہب اسلام کے پیرو تھے اسی وجہ سے اُردو ادب کے مزاج کی ساخت میں فارسی اور اسلام نے اہم ترین عناصر کا کام کیا ہے۔

مشہور عالم لسانیات ڈاکٹر سُنیتی کمار چٹرجی کا خیال ہے کہ اگر ہندوستان میں مسلمانوں نے فتوحات نہ حاصل کی ہوتیں تو بھی جدید آریائی زبانیں پیدا ہوتیں لیکن انھیں جو سنجیدہ ادبی حیثیت حاصل ہوگئی اس میں ضرور دیر ہوتی[1]۔ اس طرح ڈاکٹر چٹرجی کے قول کے مطابق بھی اُردو کی، جو کہ ایک جدید آریائی زبان ہے، پیدائش کا مسلمانوں کی فتوحات سے بہت کچھ تعلق ہے۔ اُردو ادب کے مزاج کی تشخیص کے لئے اس پر اسلامی اثرات کا جائزہ لینا نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔

---

[1] انڈو ایرین اینڈ ہندی۔ ص ۹۸ بحوالہ ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ۱۹۵۴ء ص ۵۲۔

عرب کے تاجر ظہورِ اسلام سے قبل ہی ملابار کے ساحلی علاقوں میں آتے تھے۔ ساتویں صدی عیسوی میں اسلام ایک انقلابی قوت کی حیثیت سے عرب میں رونما ہوا اب ہندوستان میں آنے والے عربی تاجر اسلام قبول کر کے مال کی فروخت کے ساتھ تبلیغ کرنے بھی آتے تھے لیکن جنوبی ہند میں اُن کی حیثیت زیادہ تر تاجرانہ تھی۔ آٹھویں صدی عیسوی میں جب بھکتی تحریک جنوبی ہند سے شروع ہوئی تو اُس میں بودھ طرزِ فکر کے ساتھ ساتھ اسلامی تصورات کے نقوش بھی دکھائی دیتے تھے۔ ۷۱۲ء میں مسلمانوں نے سندھ اور جنوبی پنجاب فتح کر لیا۔ فاتحین میں سے کچھ لوگ یہیں رہ گئے لیکن ان کا اثر مفتوحہ علاقے تک ہی محدود رہا۔

دسویں صدی کے آخر میں مسلمان شمال و مغرب سے آئے۔ اب وہ دو صدی سے مسلمان تھے اور نو صدی سے ایران میں رہ چکے تھے وہ یہاں فارسی زبان لے کر آئے۔ اس میں عربی کے الفاظ و عناصر شامل تھے۔ ۱۰۰۰ء اور ۱۰۲۶ء کے درمیان محمود غزنوی کے حملے ہوتے رہے۔ ۱۱۹۲ء میں شہاب الدین غوری نے پرتھوی راج کو شکست دے کر اپنی سلطنت قائم کر لی۔ اس کے مرنے کے بعد اس کے غلام قطب الدین ایبک نے دہلی میں غلام خاندان کی بنیاد ڈالی تب سے ۱۲۵۸ء تک تختِ دہلی پر مسلمان حکمراں متمکن رہے۔ ہندوستان پر بیرونی مسلم حملہ آوروں کا سلسلہ بھی کسی نہ کسی شکل میں پانی پت کی تیسری لڑائی یعنی ۱۷۶۱ء تک جاری رہا۔

اُردو ۱۸۳۷ء تک مسلم درباروں سے متعلق رہی۔ ادب پر درباداری کا سب سے مہلک اثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر یا ادیب کی شخصیت حکمراں کی شخصیت کے سامنے دب جاتی ہے وہ ادب کو حکمراں کی پسند کے سانچوں میں ڈھالنے لگتا ہے۔ دہلی کی حکومت بہرحال مسلمانوں کی تھی بادشاہوں کے سامنے صرف امیرالمومنین کا نمونہ موجود تھا جو حفاظتِ ملت کو اپنا اوّلین فریضہ سمجھتے تھے شاید یہ حالات کا تقاضہ تھا۔ اس زمانے میں آج کل کی اقدار کی اُمید نہیں کی جا سکتی تھی۔

یہاں یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ہر حملہ آور کے ساتھ چاہے وہ غزنوی۔ غوری ہو یا چنگیز خاں ایک بڑی تعداد صوفیا و فقرا کی شکل میں اسلامی مبلغین کی آتی تھی اُن میں سے اکثر و بیشتر حملہ آوروں کی واپسی کے بعد بھی یہیں بس جاتے تھے اور تبلیغ اسلام کے ساتھ ساتھ

تصنیف و تالیف کا سلسلہ بھی جاری رکھتے تھے چنانچہ اُردو کے اولین نمونے انھیں صوفیائے کرام کے ملفوظات کی شکل میں ملتے ہیں۔

ابتدا میں اُردو ادب مبلغین کے مذہبی رسالوں پر مشتمل تھا بعد میں اُردو ادیب درباروں سے وابستہ رہے۔ ان دونوں متضاد عوامل میں اسلامی قدریں مشترک ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو کا مزاج اسلامی بن کے رہ گیا۔ مثنوی گلوہر جوہری میں کنول دے کی لاش کو جب ستی آتش کرنے لے جاتے ہیں تو حضرت شاہ آیت اللہ جوہری نے جو اپنے زمانے کے ایک مشہور صوفی بزرگ تھے فرمایا:۔

لیے آتش کوں ساتھ آں قوم کافر چلی لے نعش ہندو زن کی

پدماوت کا ترجمہ عبرت وعشرت نے کیا تو علاء الدین خلجی اور راجپوتوں کی جنگ میں راجپوت سپاہیوں کی میدان جنگ میں موت کا حال ان لفظوں میں بیان کیا۔

ہوئے کچھ لوگوں سے فی النار ہوئے کچھ آب نوشِ تیغ خونخوار [۲]

وجہی تو سب رس میں غیر مسلموں کو صریحاً واجب القتل بتاتے ہیں:۔

"کافراں کوڑے تھے ..... جاہل تھے تو خدا کے فرماں کوں نہیں پچارے

..... جو قوم کافر ہے جہال ہے مسلمانوں کو خون اُنو کا حلال ہے۔" [۳]

میر امن کی باغ و بہار میں خواجہ سگ پرست سرانديپ کی شہزادی کے ساتھ جی بھر کے شراب پینے کے بعد یوں وعظ فرماتے ہیں۔ "ہم مسلمان ہیں۔ جس نے ہمیں بنایا ہے ہم اسے مانتے ہیں۔ اُن کے واسطے دوزخ ہے۔ ہمارے واسطے بہشت ہے۔ اگر شاہزادی ایمان خدا پر لائے تب اس کا مزہ پائے۔" [۴] شاہزادی یہ چند سطری وعظ سُن کر وہیں مسلمان ہوگئی اور "صبح تک کلمہ پڑھتی رہی اور استغفار کرتی رہی پھر کہنے لگی بھلا میں نے تمھارا دین قبول کیا لیکن ماں باپ کافر ہیں ان کا کیا علاج ....."

اُردو مثنویوں اور داستانوں میں اپنے مسلمان عاشقوں کے پیچھے ہندو خواتین کے حلقہ بگوشِ اسلام ہونے کی ایک مستقل روایت موجود ہے اس کے برعکس تبدیلی

۱۔ شاہ آیت اللہ جوہری، حیات اور شاعری۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد صدر الدین ۱۹۶۴ء ص ۴۹۳

۲۔ مثنوی شمع ویرانہ از عبرت وعشرت مطبوعہ بھارت الکٹرک پریس سہارن پور ص ۸۳

۳۔ سب رس مرتبہ شمیم انہونوی۔ فروری ۱۹۶۲ء ص ۱۱

۴۔ باغ و بہار۔ ناشر شیخ برکت علی لاہور ص ۱۱۰

مذہب کا تو کیا ذکر اُردو داستانوں، مثنویوں اور تاریخی ناولوں میں ایک بھی ایسی مثال نہیں ملتی کہ مسلمان عورت اور غیر مسلم مرد میں معاشقہ دکھایا گیا ہو یہ شیوہ ایک قسم کی جنسی فرقہ وارانہ جارحیت کا غماز ہے۔ قدیم اُردو ادب کے مزاج میں تبلیغ اسلام کس طرح رچی ہوئی تھی اس کا اندازہ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں جب قصہ مہر افروز و دلبر کے زمانہ تصنیف کا تعین کرنے بیٹھے تو قصے میں تبلیغ اسلام کے فقدان پر انھیں حیرت سی ہوئی۔ فرماتے ہیں:۔

"اس طرح تبلیغ اسلام کا وہ جذبہ جو دیگر داستانوں کا جزو لازم ہے اس قصے میں بالکل غائب ہے۔ یہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ قصہ ایک ایسے زمانے میں لکھا گیا جب لال قلعہ دہلی سے روح عالمگیر پرواز کر چکی تھی۔" [۱]

نثر اور نظم کی جن چند کتابوں کا اوپر حوالہ دیا گیا ہے یہ سب ادبی تصانیف ہیں مذہبی رسالے نہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ملک کی سیاست میں قوم پرستی اور ملت پرستی کی آویزش شروع ہوئی اور وہی اُردو ادب میں شد و مد سے رونما ہوئی۔ بیسویں صدی میں جیسے جیسے سیکولرزم ملی جذبہ پر غالب آتا گیا اُردو ادب بھی سیکولر ہوتا چلا گیا۔ چنانچہ آج کے اُردو ادب کو ۱۸۵۷ء سے پہلے کے ادب کے برابر رکھا جائے تو دونوں میں زمین و آسمان کا فرق نظر آئے گا۔

جیسا کہ پہلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے ڈاکٹر شوکت سبزواری اُردو کے آغاز کو مسلمانوں سے متعلق کرنے پر شدید طور سے معترض ہیں لیکن ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اُردو کے جو معنی لیے ہیں وہ اُردو کے آغاز پر بحث کرنے والوں اور تمام ماہرینِ زبان کے معنوں سے مختلف ہیں وہ اُردو کو محض کھڑی بولی کے مفہوم میں لیتے ہیں جبکہ بقیہ دوسرے تمام مورخ تاریخ اُردو، اُردو سے مراد "کھڑی بولی کے اُردو روپ" سے لیتے ہیں۔ ہمیں بھی تسلیم ہے کہ کھڑی بولی اپنے آغاز کے لئے مسلمانوں کی منت کش نہیں ہے لیکن اس کا اُردو روپ یقیناً مسلمانوں کا زائیدہ و پروردہ ہے۔ اُردو کے اس لسانی روپ کی طرح اُردو ادبیات کو بھی مسلمانوں سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ ماننا پڑے گا کہ اُن کے معتقدات نے اُردو ادب کے مزاج کی ساخت میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔

اُردو ادب کا ارتقا رسمی طور سے شمال اور دکن کے دو علاقوں اور دکنی اور شمالی

۱۔ قصہ مہر افروز و دلبر۔ مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں۔ طبع اول ۱۹۶۶ء ص ۱۶۔

دو ادوار میں ہوتا ہے۔ دکن میں اُردو ادب کی تخلیق سو فیصدی مسلمان فن کاروں نے کی جبکہ شمال میں قریب قریب فیصدی اہل اسلام نے اور بقیہ غیر مسلموں نے۔ بظاہر توقع یہ کی جانی چاہیے کہ دکنی ادب پر ہلی رنگ شمال کے مقابلے پر شدید تر ہوگا لیکن حقیقت اس کے خلاف ہے۔ اور اس کی وجوہ موجود ہیں:۔

بیرونی فاتحین کی مرکزی حکومت شمالی ہند میں تھی وہاں ولایت سے تازہ بہ تازہ سردار اور اُمرا آتے رہتے تھے۔ چنانچہ مغل دربار میں تازہ وارد ولایتوں اور تورانیوں کا نہ صرف اثر تھا بلکہ بسا اوقات اقتدار کی کنجیاں بھی انھیں کے ہاتھوں میں ہوتی تھیں۔ شمالی ہند میں اسلامی حکمرانوں کے مکمل غلبہ کے ساتھ ساتھ عربی فارسی کا بھی غلبہ تھا۔ دکن میں صورتِ حال مختلف تھی وہاں بیرونیوں یا ہندوستانی مسلمانوں کو اقتدار کلی حاصل نہ تھا۔ وہاں ان کی تعداد بہت کم تھی اس لئے انھیں غیر مسلم رعایا کی خوشنودی کی زیادہ ضرورت تھی۔ اس طرح شمالی ہند میں بعض اوقات اسلامی اقتدار میں جو جارحیت نظر آتی ہے دکن میں وہ آصف جاہی حکومت سے پہلے مفقود تھی۔

دکن میں اُردو کا آغاز بہمنیوں کے دور میں اور اُس کی نشو و نما قطب شاہیوں اور عادل شاہیوں کے عہد میں ہوئی۔ بہمنیوں کا گنگو برہمن سے رشتہ بتایا جاتا ہے قطب شاہی اور عادل شاہی حکمراں اکبر کی طرح صلح کل تھے ان کے دربار ایران و توران کے پرتو نہ تھے نہ اُن کے زیرِ سایہ جو ادب تخلیق ہوا وہ فارسی زدہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ دکنی ادب اپنے مزاج و منہاج میں شمالی ہند کے اُردو ادب سے مختلف نظر آتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ دکنی ادب کا آغاز خالص تبلیغی ضرورتوں کے ماتحت ہوا اُردو کے پہلے ادیب، اگر انھیں ادیب کہا جا سکتا ہے تو مسلمان صوفیا و درویش تھے لیکن درویشوں کا مسلک دل کو متاثر کرنا ہوتا ہے وہ شیریں زبانی سے کام لیتے ہیں اس لئے ان کی تحریریں مذہبی اور اخلاقی تھیں، جارحانہ یا دل آزار نہ تھیں۔ وہ مقامی باشندوں کے روزمرہ میں بات کرنا چاہتے تھے لیکن وہ مراٹھی، تلگو یا کنڑ سے نابلد تھے اس لئے انھوں نے ان زبانوں سے ملتی جلتی سنسکرت ہندوستانی سے کام چلایا۔

اُردو ادب کا آغاز دکنی ادب سے ہوتا ہے اس لئے اس میں ابتداً ہندی اثرات بھرپور نظر آتے ہیں۔ زبان سے قطع نظر تشبیہات۔ استعارات اور تلمیحات پر نظر ڈالی جائے تو

وہ صرف ہندی ہی نہیں بلکہ ہندو ہیں۔ ولی کے عہد تک ہر دکنی شاعر کے یہاں ہندو دیومالا کی تلمیحیں بہ کثرت ملتی ہیں اور کم از کم غنائی شاعری میں تو ایرانی تلمیحات مفقود ہیں۔ خالص دکنی شاعری میں بے ستون والو نداور مجنوں لیلیٰ کی جھلک بھی نہیں ملتی۔ قیس و کوہکن اور لیلیٰ و شیریں کے جلوے نظم میں تو درکنار غزلوں میں بھی میسّر نہیں آتے۔ اکیلے قلی قطب شاہ کے کلیات میں جس کثرت سے مقامی رنگ ملتا ہے وہ شمالی ہند میں میر و غالب۔ آتش و ناسخ۔ مومن و ذوق اور داغ و امیر جیسے ذی مرتبہ اساتذہ کے کل دواوین میں بھی نہ ملے گا۔ اس کا ثبوت قلی کی نظموں کے عنوانوں مثلاً بسنت۔ برسات۔ بھاگ متی۔ کوتلی پیاری۔ گوری پیاری۔ چھبیلی پیاری۔ سندر پیاری۔ سانولی پیاری۔ چاندنی اور پیا۔ دکن کی مقبول اور قدیم کہانی وغیرہ سے ملتا ہے۔ دکن میں اگر غزل جیسی عجمی صنف بھی ہندی ہو جاتی ہے علی عادل شاہ شاہی کی اکثر غزلیں بھاشا کے گیت معلوم ہوتی ہیں۔ ثبوت کے طور پر وہ غزلیں پیش کی جا سکتی ہیں جن کے مطلعے درج ذیل ہیں:۔

تجھ بھال کے پرتاپ سے پیا چندر بالا ہوا — سُندر گلے میں ہانس تُج جیوں چندر کو ہالا ہوا

سنو بے کنوں تے نرم تر پیارے ہیں تیرے ہات رنگ — تس کوں سُرنگ گنے بدل مہندی کی پکڑے پات رنگ

خوش بھانت ہو پیارے آنے انگن میں جم جم — نت پیم میں شکتے دستے نین میں جم جم

سجن ملنے بُلاوے جو چلوں گی پاؤں کرس سوں — پرت لاہوتے رہنے نہ پوچھوں گی کہ ہیں کس سوں

پہلیں سکھی کے انگ کے میں یوں ارت کہوں — تس کے بین کٹاچ کوں ساری پرت کہوں

دکنی ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ غزل میں بے جھجک، محبوب کے لئے تانیث کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے شمالی ہند میں محبوب میں لاکھ نسوانیت پیدا کی جائے فعل مذکر ہی رہتا ہے۔ لیکن دکن شمال سے الگ تھلگ نہیں رہ سکتا تھا۔ امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ تہذیبی اعتبار سے بھی دکن شمال کی مغل ایرانی تہذیب کے سائے میں آگیا۔ دکنی اُردو ادب میں بھی

آہستہ آہستہ مقامی رنگ میں کمی اور ایرانی میں اضافہ ہوتا گیا۔ یہ اضافہ قصیدوں اور فارسی سے ترجمہ شدہ طویل مثنویوں میں بیّن طور سے دکھائی دیتا ہے لیکن اُسے شعوری طور پر ولی نے اختیار کیا۔ اُن کے اُستاد یا مُرشد شاہ گلشن نے انھیں دو مشورے دیے تھے ایک تو یہ کہ تم دکنی کو شاہ جہاں آباد کے ریختے کے موافق کر دو اور دوسرا یہ کہ فارسی میں جو مطالب پڑے ہیں اُن پر تصرف کرو پہلے مشورے نے اُردو زبان کے ارتقار کا رُخ متعین کیا اور دوسرے نے اُردو ادب کے دو صد سالہ منصوبے کی رنگ بندی کی۔

جس طرح الٰہ آباد میں سنگم میں گنگا اور جمنا کی الگ الگ دھاریں صاف دکھائی دیتی ہیں اسی طرح ولی کی شاعری کے صاف صاف دو حصے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک قدیم دکنی شاعری کا۔ دوسرا جدید اُردو کا۔ پہلا حصہ دکنی دور کا خاتم ہے' دوسرا شمالی رنگ کا موجد اور بانی۔ اس کے بعد سے اُردو ادب تیزی سے فارسی کے سحر میں آجاتا ہے۔ اس تبدیلی کی موافقت میں بھی بہت کچھ کہا جا سکتا ہے اور مخالفت میں بھی۔ اردو ادب کے مزاج میں جو خوبیاں اور خرابیاں ہیں وہ دونوں اسی اثر کے جلو میں آتی ہیں۔ اُردو کی تمام نفاست و نزاکت اسی ایرانی اثر کا نتیجہ ہے ساتھ ہی اُردو کا غیر ملکی رنگ اور دوسرے ہندوستانی ادبوں سے مغائرت بھی اسی عجمیت کے سیلاب کے خس و خاشاک ہیں۔ اگر دکنی میں فارسی اثرات نہ آتے تو اُردو اُردو نہ ہوتی۔ ہندی کی ایک بولی ہو کر رہ جاتی۔ زبان کی طرح اُردو ادب بھی ہندی ادب کی ایک شکلی بھر رہ جاتا۔ نہ اس پر ہندی ادب کے اثر کے جائزے کی ضرورت ہوتی نہ اس کا اپنا کوئی مزاج ہوتا۔ ابھی ہم نے اُردو ادب کے مزاج کے اُن بنیادی عناصر کا ذکر کیا ہے جس سے اُس کی سرشت کا خمیر اُٹھایا گیا ہے۔ لیکن کسی ارتقا پسند ادب کا مزاج صرف بنیادی عناصر کے تابع نہیں رہ سکتا۔ انسان بین الاقوامی حادثات اور واقعات سے تو بظاہر غیر متاثر رہ سکتا ہے لیکن اس کے گرد و پیش کے حالات جو براہِ راست اس کی ذات پر ضرب لگاتے ہیں اُسے متاثر کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ یہی حال ادب کا ہے۔ اُردو ادب کو جن منزلوں سے گذرنا پڑا انھوں نے اس کے مزاج اور سرشت پر بڑے گہرے اثرات مرتسم کیے۔

امیر خسرو۔ افضل صاحب بکٹ کہانی اور دکنی شعرار کے یہاں اُردو محض گھٹنیوں چلتی

نظر آتی ہے۔ شاہجہاں کا عہد (۱۶۲۷ء تا ۱۶۵۸ء) اُردو زبان کے لئے چاہے کتنا ہی سازگار رہا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُردو زبان نے اُردو ادب کا روپ محمد شاہ رنگیلے کے عہدِ حکومت (۱۷۱۹ء تا ۱۷۴۸ء) میں اختیار کیا۔ ولی کا دیوان انھیں کے عہد میں دہلی پہنچا۔ شمالی ہند میں اُردو کے اوّلین شعرار شاہ مبارک آبرو۔ مضمون۔ فائز دہلوی۔ شاکر ناجی۔ یکرنگ وغیرہ نے اپنی عمریں محمد شاہ کے عہد ہی میں پوری کیں۔ حاتم محمد شاہ کی وفات کے وقت قریب پچاس سال کے اور مظہر جانجاناں اکیاون برس کے تھے سودا کی عمر بھی اس وقت اکتالیس سال کے قریب تھی۔ خواجہ میر درد اور میر سوز قریب اٹھائیس سال کے تھے۔ اس طرح ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ محمد شاہ کی وفات تک اُردو کے متعدد صاحب دیوان شاعر اور ادیب مطلع ادب پر نمودار ہو چکے تھے جبکہ محمد شاہ کی تخت نشینی سے پہلے کسی قابلِ ذکر اُردو ادیب یا شاعر کا نام نظر نہیں آتا۔ محمد شاہی دور میں اُردو ادب کی ایک منزل متعین ہو چکی تھی۔ ادب کی نیرنگیوں اور وسعتوں کو جن تقاضوں کی ضرورت ہوتی ہے وہ اُردو ادب کے مزاج میں داخل ہو چکے تھے۔ اُن کا جائزہ لینے کے لئے محمد شاہ اور ان کے معاً بعد کے عہد کا ہلکا سا خاکہ ہمارے سامنے ہونا چاہیے۔

محمد شاہی دور انحطاط مگر عشرت پسندی کا زمانہ تھا۔ عشق عاشقی فضاؤں میں رچی ہوئی تھی۔ صوفیائے کبار نے عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ بتانا شروع کر دیا تھا انتہا یہ ہے کہ باپ بیٹوں کو عشق بازی کی تلقین کرتے تھے۔ مرزا مظہر جانجاناں کے والد میرزا جان نے بیٹے کو نصیحت فرمائی "ہر کہ دلش بہ داغ عشق برشتہ نمی شود و خاشاکِ طبیعتِ او سوختہ و پاک نمی گردد زمینِ طینتِ او صلاحیتِ تخم محبت الٰہی ندارد....." میر تقی میر کے والد کی اپنے بیٹے کو یہ نصیحت "اے پسر عشق بورز۔ عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است..." جزو تاریخ بن چکی ہے۔

ولی میں اِس عشق بازی کی تلقین نے امرد پرستی کو سندِ قبول عطا کر دی۔ پردہ کی جکڑبندیوں کی وجہ سے جنس اناث تک رسائی مشکل تھی۔ طوائف کے لئے دام و درم کی ضرورت تھی امرد پرستی سستا اور آسان نسخہ تھا اس سے کوئی سماجی ذمہ داری بھی عائد نہ ہوتی تھی اس لئے امرد پرستی اس درجے عام ہوئی کہ اُسے کوئی عیب نہ سمجھا جاتا تھا۔ پرانے

تذکروں میں شائد ہی کوئی ایسا بدنصیب شاعر ہو جس کا کوئی معشوق نظر نہ آتا ہو۔ تذکرہ طبقات سخن میں ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ان لفظوں میں آتا ہے "شاعر عصر محمد شاہی بود۔ فقیہ مشرب صوفی مذہب ..... محمد تقی نام معشوقش بودہ"۔ رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ "فقیرے بے سروپا برہنہ آفتاب رائے نام جوہری پسر بود و مے بگشت می خورد..... ہرگاہ در میرٹھ وارد شد کودکے صاحب جمال بالائے بام پتنگ بازی می کرد رسوا او را دیدہ بایستہ ..... "۔ تحفۃ الشعراء میں سراج الدین اور نگ آبادی کی تعریف میں لکھا ہے کہ "ہجوم امردان خوبصورت در جگہ اش می باشد ..... رسول خاں نامی از منظوران او ....." اسی سراج نے ایک مثنوی بوستانِ خیال لکھی جس میں ایک ہندو سردار زادے سے تعلق خاطر کا تفصیلی ذکر موجود ہے[۲]۔ محمد شاہی دور کے ایک امیر مرزا منو نامی تھے ان کی محفل کو غلمان کی کثرت سے "بہشت شداد" قرار دیا گیا۔ "ہر نوخطِ رنگیں کہ بر ایں محفل ربط ندارد فرد باطل است و ہر طبع کہ بہ ایں مجمع مربوط نیست از حلیۂ اعتبار عاطل" ان کی مجلس کو 'دار العیارِ شاہداں' اور 'محکِ امتحانِ گل رخاں' کہا گیا ہے[۳]۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی مبارک آبرو کے بارے میں رقمطراز ہیں کہ "بوڑھے شاعر اور پرانے مشاق تھے حسن پرست آدمی تھے محمد محسن پسر سید شاہ کمال بخاری سے خاص ربط تھا"[۴]۔ صاحب تذکرہ طبقاتِ سخن نے میر عبدالحی تاباں کے بارے میں لکھا ہے کہ "حسنِ دل آویز جمالِ مہر انگیز داشت۔ حشمت و حاتم وغیرہ شعرائے عصر محمد شاہی گل چینِ بہارستانِ روئے او بودند"[۵] اور لطف یہ ہے کہ خود تاباں کے معشوق سلیمان کا ذکر بھی موجود ہے[۶]۔ میر حسن، احمد یار کے ذکر میں لکھتے ہیں "جوانے بود بہ کمال وجاہت و ملاحت کہ یوسفِ ثانی تواں گفت دراں زماں عالم عالم فریفتۂ رخ نیکو و آشفتہ او بود۔ در وقت احمد شاہ ہنگامہ حسن او گرم بود ایں ہمہ شعرائے متوسطین مانند پروانہ دل خود را بر شعلہ حسنش می سوختند ....."[۷]۔ اس طرح رسوا۔ ضیاء۔ میر حسن۔ افضل دکھنی۔ صلاح الدین پاک باز۔ احمد یار اُس زمانے کے مشہور "حسن پرست" بتائے جاتے ہیں جن کے امام، شاہ مبارک آبرو نظر آتے ہیں۔ ولی تو شہر دلی شہر

۱۔ دہلی میں اُردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر از ڈاکٹر محمد حسن ۱۹۶۳ء ص ۱۰۲-۱۰۵۔ ۲۔ وہی ص ۵۲۔
۳۔ ولی کا دبستانِ شاعری۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ۱۹۶۵ء ص ۱۱۹-۱۱۸۔ ۴۔ دہلی میں اُردو شاعری کا... پس منظر ص ۱۰۵
۵۔ ولی کا دبستانِ شاعری ص ۶۰۔ ۶۔ ایضاً ص ۶۰

کے حسنِ مجازی کے جلوے دیکھ چکے تھے دہلی پہنچے تو یہاں بھی یہی رنگ رہا اور فرمایا:۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا کیا حقیقی و کیا مجازی کا (ولی)

اور حاتم نے جھوم کر کہا۔

کانوں کا یہ سخن مدت سے مجھ کو یاد ہے جگ میں بے محبوب جینا زندگی برباد ہے

آبرو جیسا شاعر جو شاہ کے لقب سے ملقب ہے لکھتا ہے:۔

زبس ہم کو نہایت شوق ہے امرد پرستی کا جہاں جاویں وہاں دو چار کو ہم تاک رکھتے ہیں

محمد شاہی دور میں امرد پرستی کا یہ چرچا اُمرا سے لے کر شعراء اور صوفیا تک پھیلا ہوا تھا۔ درویش منشی قلندر مشربی اور اس کے ساتھ حسن پرستی اس زمانے کے لوازماتِ تہذیب سمجھے جاتے تھے۔ مرقعِ دہلی میں ان کا تذکرہ موجود ہے۔ مختلف تقاریب میں اور میلوں ٹھیلوں میں گھوڑے اور نظارہ بازی کا ذکر عام ملتا ہے۔

فارسی شاعری جس کے چراغ سے اُردو شاعری کا چراغ جلا امرد پرستی سے پہلے سے ہی مانوس تھی۔ مولانا شبلی نے ابو ہلال عسکری کے حوالے سے لکھا ہے کہ عرب امرد پرستی سے ناواقف تھے مگر جب پہلی صدی میں فتوحات خراسان تک پہنچیں اور اہل فوج مدتوں سے بیویوں سے دور رہے اور لڑائیوں میں سادہ رو نوجوان گرفتار ہو کر آئے اور غلام بن کر خلوت و جلوت میں ساتھ رہے تو امرد پرستی شروع ہوگئی۔ پہلی اور دوسری صدی ہجری کی عربی شاعری امرد پرستی کے داغ سے پاک ہے۔ یہ رجحان ایران کی دین ہے۔ تیسری صدی میں ایران ہی میں اس کی ابتداء ہوئی اور چوتھی صدی میں اس کا مذاق عام ہوگیا۔

ایران میں شاعری شروع ہونے کا وہی زمانہ ہے جب عرب میں یہ مذاق عام ہو چلا تھا۔ پھر ایرانیوں کو ترک غلام جو عموماً حسین ہوتے تھے کثرت سے میسر آئے اور وہ گھر گھر پھیل گئے مجالسِ عیش میں ساقی گری اور بزم آرائی کی خدمت اُن سے متعلق تھی رفتہ رفتہ غلام اور خادم سے وہ محبوب اور منظورِ نظر ہو گئے[۱]۔ آخر یہ مذاق اس قدر عام ہوا کہ سلاطین اور رؤسا تک علانیہ امرد پرستی کرتے تھے۔ شعراء سے اِن معشوقوں کی تعریف و توصیف میں سرِ دربار اشعار لکھوائے جاتے تھے اور شعراء ممدوح کی عشق پرستی کا علانیہ ذکر کرتے تھے۔ آقا غلام۔ اُستاد شاگرد۔ پیر و مُرید جیسے قابلِ ادب تعلقات بھی عشق پرستی سے نہ بچے۔ تاتاریوں کے حملے کے بعد جبکہ تاتاریوں نے فوجی طاقت کا استیصال کر دیا تو

۱۔ دہلی میں اُردو شاعری کا فکری..... پس منظر ص ۱۰۲-۱۰۰

فارسی شاعری میں عشقیہ جذبات کے علاوہ کچھ باقی نہ رہا۔ امرد پرستی اس قدر بڑھی کہ عشق حقیقی کے مضامین بھی امرد پرستی اور حُسنِ نوخطاں کے رموز وعلائم میں بیان کیے جانے لگے۔ مولانا جامی نے جن کا شمار صوفیائے کبار میں ہے اپنی مشہور تصنیف تحفۃ الاحرار میں باوجودیکہ اس کا موضوع تصوف ہے، ایک پورا باب حسن وجمال کی تعریف میں صرف کیا۔[1]

محمد شاہی دَور میں جب اُردو ادب کا مزاج ڈھلنا شروع ہوا تو اُردو شعراء نے اسی فارسی شاعری کو نمونہ بنایا۔ اس وقت تک اُردو ادب، اُردو شاعری کے ہی مترادف تھا۔ فارسی شاعری کی امرد پرستی محمد شاہی دَور کی روشِ عاشقی اور نوخطاں پرستی کے عین موافق تھی چنانچہ امرد پرستی اور اس کے علائم ورموز اُردو شاعری کے مزاج کے اہم عناصر قرار پائے۔ محمد شاہی دَور کے شاعروں کے کلام میں ڈھکے چھپے نہیں بلکہ ببانگ دُہل اس رُجحان کے حامل اشعار کثرت سے ملتے ہیں۔ شاہ مبارک آبرو کے کلام سے بعض مثالیں دیکھیے:۔

جو لونڈا چھوڑ کے رنڈی کو چاہے — وہ کوئی عاشق نہیں ہے واہوس ہے
جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے تئیں محتاج — وہی را جا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پر جا
کئی لاگے ہیں لونڈے کوں نظر باز — وہی ہووے گا جو ہووے گا نذر باز
صباحت بیچ گویا ماہِ کنعانی ہے یہ لونڈا — ملاحت بیچ سرتا پا نمک دانی ہے یہ لونڈا
جب کہ ایسا ہو گندی لونڈا — پھر گنہ گار کیوں نہ ہو آدم

دکنی شاعری عام طور سے امرد پرستی کے داغ سے پاک ہے لیکن وکی چونکہ اُردو میں ایرانیت لانے کا بیڑہ اُٹھائے ہوئے تھے اس لیے انھوں نے مشہور غزلوں کی ردیفوں کو اپنے محبوبوں کے نام سے آراستہ کیا۔ جن میں امرت لال۔ گوبند لال۔ بنود۔ کھیم داس وغیرہ خاص طور سے نمایاں ہیں۔ دو غزلوں میں سید معالی قافیہ میں جلوہ گر ہیں۔

شمع بزمِ وفا ہے امرت لال — سروِ باغِ ادا ہے امرت لال
ہے آج خوش قداں میں کمال گوبند لال — اُستادِ چالِ سرو ہے چال گوبند لال
ہے بسکہ آب ورنگ جیا کھیم داس میں — آتا نہیں کسی کے خیال وقیاس میں

[1] دہلی میں اُردو شاعری کا فکری ... پس منظر ص ۱۰۲-۱۰۰۔ [2] وہی ص ۱۰۳-۱۰۲

ترا قد دیکھ اے سید معالی — سخن فہماں کی ہوتی فکر عالی
ترے ہوٹاں کی لالی سوں معالی — چھپی ہاتھوں میں جا مہندی کی لالی

(علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۴۲۶-۴۲۷)

شعرائے دہلی نے بھی اُس زمانے کے مشہور امردوں کے ناموں کو ردیف مان کر غزلیں لکھیں۔ شاکر ناجی کی ایک غزل کا مطلع اور قطع دیکھیے:۔

کرے اُٹھا کے جب انکھیاں نگاہ رمضانی — ہر اک طرف سیتی ہو واہ واہ رمضانی
وہ سیر قطب کی ناجی کے دل سیں بھولے نئیں — وہ شب، وہ مجمع اور عیدگاہ رمضانی

(دیوان شاکر ناجی مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ۱۹۶۸ء ص ۲۴۵)

رمضانی کے علاوہ ایک اور مشہور امرد مولا نظر آتا ہے دیوان آبرو میں دو غزلیں مولا کی ردیف میں موجود ہیں۔ جن کے مطلعے یہ ہیں:۔

کیا شوخ اچپلے ہیں تیرے نین مولا — جن کوں نرکھ جلے ہیں سب من ہرن مولا
خوباں میں سب جگت کے توں زور ہے مولا — سارے جہاں میں تیرا اب شور ہے مولا

(دیوان آبرو۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن۔ بار اول۔ ص ۱۲)

آبرو کی ایک غزل صاحب رائے کی ردیف کے ساتھ بھی موجود ہے۔ شائد یہ صاحب رائے بعد میں مسلمان ہوگیا تھا۔

بول کے ایک تان صاحب رائے — لے گیا کاڑھ جان صاحب رائے
آبرو اب کہو غلام حسن — کہ ہوا مسلمان صاحب رائے

(دیوان آبرو۔ ص ۱۹۴)

یہ امرد جو بظاہر پیشہ ور معلوم ہوتے ہیں اس زمانے کی معاشرت میں کس قدر مقبول تھے اس کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ اس دور کے تذکروں میں بھی ان کا ذکر موجود ہے۔ مرقع دہلی میں درگاہ قلی خاں رمضانی کی تعریف میں یوں رطب اللسان ہیں۔

"خیالش چوں عیدِ رمضاں رنگ از دلہا می برد ونغمہ اش در سوادِ خاطر معاشران اثر ہا می کارد در محفلے کہ وارد می شود حکم عیدگاہ بہم می رساند۔"[1]

رمضانی۔ مولا اور صاحب رائے کے علاوہ تذکروں میں اس دور کے بعض اور

[1] مرقع دہلی ص ۸۰، بحوالہ دیوان شاکر ناجی مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ۱۹۶۸ء ص ۲۸۔

امردوں مثلاً ہینگا۔ رحمی۔ اللہ بندی۔ سرس روپ۔ سلطانہ اور لالہ وغیرہ کے نام بھی ملتے ہیں۔ تذکروں میں امردوں کے ناموں کی شمولیت اس دور کے مذاقِ عام کی غمازی کرتی ہے۔

فارسی شاعری نے اُردو ادب کو نہ صرف امرد پرستی کو اپنانے کا حوصلہ دیا بلکہ تُرک سپاہی محبوبوں کے تمام تلازمے بھی عطا فرمائے چنانچہ اُردو میں ترک کے معنی ہی معشوق قرار پائے۔ محبوب کی شوخی و ناز و ادا کے لئے خنجر۔ دشنہ۔ تیر۔ تبر اور محبوب کے لئے ظالم۔ قاتل۔ صیاد اور جلاد جیسی عسکری اصطلاحیں اُردو کو فارسی کی ہی دین ہیں۔ لیکن اُردو شاعروں کو سپاہی محبوب میسّر نہ تھے اُن کی قسمت میں دلّی کے کج کلاہ لونڈے لکھے تھے۔ اُردو شاعروں نے فارسی محبوب کے لوازمات تو اپنائے لیکن محبوب اپنے ہی پیش کئے۔ چنانچہ اُردو شاعری میں ہندی پسر۔ افغان پسر۔ دہقان پسر۔ دکنی پسر۔ سُنار پسر۔ جوہری پسر۔ حکاک پسر۔ ہروبن پسر اور عطار کے لونڈے اپنی پوری دہلوی آب و تاب کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ امرد پرستی اردو ادب کے مزاج کا ایک اہم ترین عنصر بن کر رہ گئی جس کا اثر اردو ادب میں آج تک نظر آتا ہے۔

محمد شاہی دَور میں غلمان صوفیوں اور شاعروں کی قسمت تھے لیکن اس بہشتِ شدّاد میں حوروں کا بھی قحط نہ تھا۔ بادشاہوں اور اُمرا کی محفلوں کی رونق طوائف کے دم سے تھی۔ بادشاہوں نے طوائفوں کے پیچھے وقارِ سلطنت کو خاک میں ملا دیا تھا۔ محمد شاہ کو یہ روایت ورثے میں ملی تھی۔ اس کے ماموں جہاندار شاہ ۱۷۱۲ء میں تخت نشین ہوئے۔ وہ اپنی محبوبہ لال کنور طوائف کے ساتھ رتھ میں سوار ہو کر بازاروں میں خریداری اور باغوں میں سیر کرتے پھرتے۔ لال کنور کی ایک شراب فروش سہیلی کے گھر جا کر یہاں تک شراب پیتے کہ خادمائیں لال کنور کو مدہوشی کی حالت میں اُٹھا کر اس کی خوابگاہ میں لے جاتیں اور بادشاہ سلامت نشہ کی حالت میں گھنٹوں رتھ میں پڑے رہتے۔[1] کبھی راستہ میں لال کنور کے رذیل طبقے کے عشاق سے نوشی کے لئے جمع ہوتے اور مست ہو کر بادشاہ کو ٹھوکروں اور تھپیڑوں سے بے حال کر دیتے۔ لال کنور کی خوشی کے لئے جہاندار شاہ سب کچھ برداشت کرتے۔[2] ایک مرتبہ

[1] ۔ اُردو شاعری کا فکری پس منظر ۱۹۶۴ء ص ۴۷۔

[2] ۔ ڈچ ڈائری۔ ولین ٹائن ۴۔ ۲۹۴ بحوالہ ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس۔ ڈاکٹر نگیندر جلد ششم ۱۹۵۵ء ص ۱۶۔

لال کنور کے اشارے پر بادشاہ نے اناج کا نرخ بڑھا دیا اور ایک دفعہ اس کے کہنے پر مسافروں سے بھری ہوئی کشتی کو غرقاب کرا دیا۔ اولاد کی آرزو میں بادشاہ سلامت ناصرالدین اودھی کی درگاہ میں جا کر برہنہ غسل فرماتے تھے۔ جہاندار شاہ نے لال کنور کے خاندان کے افراد کو مناصبِ جلیلہ سے سرفراز فرمایا۔ سارنگی اور طبلہ بجانے والوں کا تقرر اونچے عہدوں پر کیا۔ ظاہرہ نامی کنجڑن کو بڑی بڑی جاگیریں اور مناصبِ جلیلہ سے سرفراز فرمایا۔ جہاندار شاہ نے مغل خاندان کی عزّت و آبرو کو خاک میں ملا دیا تھا۔ خافی خاں نے اس کے عہدِ حکومت کے بارے میں لکھا ہے کہ جہاندار کا مختصر عہدِ حکومت گویوں۔ نچنیوں۔ بھانڈوں اور دھاڑیوں کے لئے عہدِ زرّیں تھا۔[3]

محمد شاہ تو رنگیلے ہی ٹھہرے۔ مرقّع دہلی میں نور بائی۔ کمال بائی۔ تقی بھگت باز وغیرہ متعدد اربابِ نشاط کا ذکر ملتا ہے جو محمد شاہ کی منظورِ نظر تھیں۔[4] درگاہ قلی خاں چند طوائف کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "بادشاہ ہم گاہے گاہے یادی فرمایند و التفات می کنند"۔ چمکک دہانی کو یہ خطاب محمد شاہ ہی نے عطا فرمایا تھا۔ کمان بائی "مدّتے در محلِ بادشاہی بزم آرا" رہی تھی۔ ادھم بائی رقاصہ کو محمد شاہ نے حرم شاہی میں داخل کیا اور خطابات شاہی سے سرفراز فرمایا۔ مشہور مورخ سر جادوناتھ سرکار نے لکھا ہے کہ محمد شاہ کے بیٹے احمد شاہ نے زمامِ سلطنت سنبھالتے ہی اس ادھم بائی کو نواب قدسیہ حضرت بیگم عالم صاحبۃ الزمانی وغیرہ کے خطابات دیئے۔[5] خواجہ سرا جاوید تمام فرائض شہنشاہی ادا کرتا تھا۔ ادھم بائی اور خواجہ سرا میں گہرا میل تھا۔ ادھم بائی کے ایک اوباش اور لفنگے بھائی کو جو گلیوں میں آوارہ پھرتا تھا چھ ہزاری کا منصب دیا گیا۔ احمد شاہ بالکل بچوں کے سے کھیل کھیلا کرتا تھا اور عورتوں میں پڑا رہتا تھا۔ ۱۷۵۳ء میں اپنے تین سالہ لڑکے کو پنجاب کا صوبے دار مقرر کر دیا اور ایک نیک سالہ بچے کو

[3] ۔ و دیکھئے۔ خوشحال۔ ۳۹ ب۔ بحوالہ ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس ۱۹۵۵ء جلد ششم ص ۱۶۔

[4] ۔ انڈین ایڈونچرس ہسٹری آف انڈیا۔ نجومار ص ۵۲۸۔ [5] ۔ اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۴۷۔

[5] ۔ بحوالہ دلی کا دبستان شاعری ص ۹۔

اس کا نائب بنا کر لاہور بھیجا۔ یہاں دیوانِ خاص میں یہ تین سالہ بچہ نذریں لیتا۔ سلام قبول کرتا اور اپنے نائب کے لئے لاہور تحفے بھیجتا۔" ۱؎

جب بادشاہ کا یہ حال ہو تو اُمراء کیسے پیچھے رہتے۔ حدیقۃ الاقالیم مصنفہ احمد یار خاں میں محمد شاہ کے دربار کا چشم دید حال دیا ہوا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تمام اُمراء داد عیش دینے میں مصروف تھے۔ ایک محمد شاہی امیر کسل سنگھ نے کسل پورہ آباد کیا تھا جو فواحشانِ روزگار کے لئے بنوایا گیا تھا اور اوباشوں اور شہوت پرستوں کا مسکن تھا درگاہ قلی خاں کے مطابق وہاں کی ہوا "شہوت آمیز اور باہ انگیز" تھی۔

درگاہ قلی خاں خود اپنے بارے میں نور بائی کے تذکرے میں یوں اعتراف کرتے ہیں "فقیر یک مرتبہ استفادہ صحبت کردہ" وہ بھینائے فیل سوار نامی طوائف کا امیر اعتماد الدولہ سے ربطِ خاص بتاتے ہیں ۲؎ بعض طوائفوں کے نام اس دور کے شاعروں کے کلام میں بھی آتے ہیں۔ چنانچہ آبرو کے یہاں پنّا کی ردیف میں ایک پوری غزل موجود ہے۔ جس کا مطلع یہ ہے:

قیامت لاگ ظالم بھاؤ کا فرگت ہے اے پنّا تمھارے حسن سو دیکھی سو اک آفت ہے اے پنّا

مرقع دہلی اور محمد شاہی دور کے شاعروں کے کلام سے اس دور کی معروف طوائفوں کی ایک فہرست مرتب کی جا سکتی ہے۔ جس میں لال کنور۔ ادھم بائی۔ اَدبیگم۔ نور بائی۔ کمان بائی۔ چمنی۔ چکمک دہانی۔ کالی۔ کنکا۔ رام جنی۔ بھینائے فیل سوار۔ پنّا۔ گلاب اور موتی کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

اس طرح طوائف محمد شاہی دور کی معاشرت کا ایک لازمی جزو نظر آتی ہے۔ بادشاہ اور اُمراء کی محفلیں انھیں کے دم سے آباد تھیں۔ شریف نوجوان گھروں کے خشک ماحول سے نکل کر طوائفوں کے کوٹھوں کی دلفریب وادیوں میں کھو جاتے تھے۔ اسی دور میں اردو ادب کے مزاج کی تشکیل شروع ہوئی۔ چنانچہ اُردو ادب میں معشوق کی تصویر طوائف سے مرتب کی گئی۔ سفاکی۔ بے وفائی۔ ناز و ادا۔ اغیار سے آشنائی۔ محفل آرائی۔ شراب نوشی۔ ساقی گری۔ دُشنام طرازی۔ ہجوم عاشقاں اور نظارۂ لب بام سب طوائف کے لوازمات ہیں اور وہی اُردو ادب میں اختیار کئے گئے۔ داغ کی غزلوں میں تو طوائف صاف طور پر نظر آتی ہے۔

۱؎۔ بحوالہ دلی کا دبستان شاعری ۱۹۶۵ء ص ۹۔ ۲؎۔ دہلی میں اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۵۲-۵۳

شوخی سے دیکھنا ابھی آتا نہیں انھیں غرفے سے دیکھ لیتے ہیں بازار کی طرف
وہ شرمائی ہوئی آنکھیں وہ گھبرائی ہوئی باتیں نکل کر گھر سے وہ گھرنا ترا اُمیدواروں میں
شبِ وعدہ گذر گئی آدھی اب سُنا ہے کہ تیل سر میں پڑا

داغ بے چارے تو معاملہ بندی کے لئے بدنام ہیں لیکن غالب کے یہاں بھی اس رُجحان کی مثالیں عام ملتی ہیں۔

واں وہ غرورِ عزّ و ناز یاں یہ حجابِ پاسِ وضع راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بُلائے کیوں
رات کے وقت مے پئے ساتھ رقیب کو لئے آئے وہ یاں خُدا کرے پر نہ کرے خُدا کہ یوں
نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں تیری زُلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں
ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

لیکن اُردو شاعر پردے کے رواج کا بڑا احترام کرتا ہے وہ بازاری طوائفوں کا بھی پردہ فاش کرنے کے لئے تیار نہیں ہے اس لئے معشوق کے بیان میں کم از کم زبان کا پردہ قائم رکھنے کے لئے عموماً صیغہ مذکر ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ انتہا یہ ہے کہ لکھنؤ کے مکتبِ شاعری میں جہاں معشوق یقینی طور سے بازاری طوائف کی شکل میں مقبول ہوا زبان کا یہ پردہ باقی رکھا گیا اور باوجود ہزار عُریانیوں کے معشوق کے لئے فعل مذکر استعمال کیا جاتا رہا۔ چند نمونے ملاحظہ کیجئے جن میں معشوق کی نسوانیت مسلّم ہے لیکن پھر بھی زبان کا پردہ باقی ہے:

کیا آسمان پھاڑ کے تھگلی لگائے گی صاحب اُبھر چلی ہے بہت گھات آپ کی (رند)
نشۂ جوشِ جوانی یار کو ایسا چڑھے توڑ کر بند اپنے جامے سے ہوں باہر چھاتیاں (بحر)
وصفِ پستاں کر رہا ہے وہ پری رو ان دنوں گول باتوں پر ہمارا دل ہے لٹّو ان دنوں (منیر)
شب کس ادا سے مجھ سے وہ شوخ و شنگ بولا دیکھو نہ بولیں گے ہم گر پھر پلنگ بولا (لا اعلم)

دریائے تعشق میں ماں بیٹی سے کہتی ہے:

یہ تم سے اُمید تھی نہ جانی دے جاؤ گے داغ دل نشانی

اختر شیرانی بھی جنھوں نے پہلی مرتبہ اُردو کو 'عورت محبوب' عطا کی صیغۂ مذکر استعمال کرنے کی روایت کو نہ چھوڑ سکے ؎

تم افسانۂ قیس کیا پوچھتے ہو ادھر آؤ ہم تم کو لیلا بنا دیں

اس طرح اُردو ادب میں محبوب کے بیان میں بہت سے لوازمات تو ایسے آئے

جو طوائف سے مستعار لئے گئے لیکن محمد شاہی دور کے شعراء کی امرد پرستی نے اُردو ادب کو جو محبوب عطا کیا تھا اردو ادب کے مزاج میں وہی رچا بسا رہا۔ غالباً اختر شیرانی نے پہلی مرتبہ کھل کر محبوب کو عورت کی شکل میں پیش کر کے اُردو ادب کے مزاج پر ایک کاری ضرب لگائی جس کی تکمیل بعد میں گیت کار شاعروں کے ہاتھوں ہوئی۔ ان تمام باتوں کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو ادب کی غزلیہ شاعری کے مزاج پر آج بھی مرد محبوب چھایا ہوا ہے۔ عورت، محبوب اُردو کا اصل مزاج نہیں ہے بلکہ وہ ہندی کا اثر ہے۔

اُردو ادب کے مزاج کا ایک اور اہم عنصر تصوف ہے۔ تصوف جن حالات میں فارسی ادب میں مقبول ہوا تھا انھیں حالات سے محمد شاہی دَور میں اس خطۂ زمین کو بھی دوچار ہونا پڑا۔ سیاسی اور سماجی حالت انتہائے پستی کو پہنچ چکی تھی۔ بادشاہ انتظام سلطنت سے بالکل غافل اور عیش و نشاط میں غرق تھا۔ کوکہ جی خادمہ۔ روشن الدولہ خواجہ سرا۔ اور عبدالغفور شاہ جی نے محمد شاہ کو بُری طرح زیرِ اثر کر رکھا تھا۔ لوٹ۔ رشوت۔ بات بات پر قتل عام تھا۔ کہتے ہیں جب نادر شاہ دہلی دروازے پر پہنچ گیا تو بادشاہ سلامت رقص و سرور کی محفل میں داد عیش دے رہے تھے۔ نادر شاہ کا کوئی مقابلہ کئے بغیر بادشاہ نے دو کروڑ روپیہ تاوان دے کر شکست قبول کر لی۔ کوہِ نور اور تمام شاہی جواہرات کے علاوہ ہندوستانی موسیقی پر بیش بہا فارسی مخطوطات بھی نادر شاہ کے ہاتھ لگے[1]۔ اس پر طُرّہ یہ کہ نادر شاہ نے اپنے بیٹے کی شادی عالمگیر کی پوتی[2] (یعنی محمد شاہ کی خالہ) سے رچائی اور ستّر کروڑ روپے کا ساز و سامان اور تختِ طاؤس جہیز میں لے کر دہلی سے واپس ہوا۔ اس کے چند سال بعد احمد شاہ ابدالی کا حملہ ہوا اور دہلی کو ایک مرتبہ پھر تباہی کا منھ دیکھنا پڑا۔

اندرونی سیاست کے اعتبار سے دہلی سلطنت کی حالت اور بھی دگرگوں تھی مالوہ اور گجرات کے صوبوں پر مرہٹوں کا قبضہ ہو گیا۔ باجی راؤ کی فوج نواحِ دہلی تک لوٹ مار کر گئی مگر بادشاہ کو مقابلے کی ہمت نہ ہوئی۔ محمد شاہ کی وفات کے ایک سال بعد ایک دفعہ پھر احمد شاہ ابدالی کا حملہ ہوا اس دفعہ شہنشاہِ دہلی نے پنجاب کے چار

[1] ۔ دین ایڈ دانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار ص ۵۲۳

[2] ۔ دلی کا دبستانِ شاعری۔ ص ۵۔

محالوں کی تحصیل وصول چودہ لاکھ روپیہ سالانہ خراج دے کر گلو خلاصی حاصل کی۔ اِس بدنظمی۔ پریشان حالی اور انتشار کے باوجود محمد شاہی دور ایک گونہ بے خودی کا خریدار تھا یا بقول ڈاکٹر محمد حسن "لوگ تعمقِ فکر سے زیادہ رنگینیِ احساس کے تمنّی تھے"[1] میلوں ٹھیلوں کی بھرمار تھی۔ خانقاہوں اور درگاہوں پر محفلِ سماع جمتی تھیں پیری مریدی، عیاری، تعویذ گنڈوں منتوں۔ وظیفوں اور چلّوں کا زور تھا۔ قوت بازو کی بجائے کسی غیبی قوت کے سہارے، معجزے یا کرامات پر یقین تھا انھیں کسی ایسے نظامِ حیات کی ضرورت تھی جو ایک طرف عیش پسندی اور زندہ دلی کو زندہ رکھے اور دوسری طرف اُن کی مذہبیت پر بھی اثرِ کفر کا الزام نہ لگایا جا سکے۔ تصوف نے انھیں دونوں چیزیں دیں۔ خلیق احمد نظامی لکھتے ہیں "لوگ بڑی عقیدت و ارادت کے ساتھ خانقاہوں اور مزاروں پر حاضر ہوتے اور پھر اسی جوش اور ولولے سے طوائفوں کی محفلوں میں شرکت کرتے ان کی رندی اور مذہبیت ساتھ ساتھ چلتی تھی"[2]

یہ ایک مسلّمہ اصول ہے کہ جب کسی نظامِ معاشرت پر ایک کاری اور فیصلہ کُن ضرب پڑتی ہے تو افرادِ معاشرہ کا نقطۂ نظر قنوطی ہو جاتا ہے اور وہ ایک شدید بے عملی اور مایوسی کا شکار ہو جاتے ہیں انسانی کوششیں انھیں لاحاصل نظر آنے لگتی ہیں اور اپنی ہر مصیبت میں وہ کوئی ایسا دستِ غیبی کارفرما دیکھنے لگتے ہیں جس کے سامنے افراد کی اجتماعی حیثیت بھی ایک عضوِ معطل سے زیادہ قرار نہیں پاتی۔ ایسے حالات میں مذہب کا ایک غلط اور مسخ تصور کوئی افیون بہم پہنچاتا ہے اور کوئی ایسی نیم مذہبی تحریک شروع ہوتی ہے جو مفتوح و مایوس قوم کو تن بہ تقدیر رہنے کے لئے اُکساتی ہے۔ مصیبت زدہ افراد کو کسی دوسری خیالی دُنیا میں ہر طرح کے آرام و آسائش کی نوید سُنائی جاتی ہے۔ خود بلادِ اسلامیہ میں تصوف کی واضح شکل مرکزِ خلافت ختم ہونے کے بعد اس وقت متعین ہوئی تھی جب عالمِ اسلام پر مکمل انتشار چھایا ہوا تھا۔ جنوبی ہند میں بھی اسی قسم کے حالات میں بھکتی تحریک نے جنم لیا تھا جس نے آگ کی طرح پھیل کر سارے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ بعینہٖ اسی قسم کے حالات میں تصوف شمالی ہند کے بے آسروں کا آسرا بنا۔ بے ثباتی دُنیا اور رہبانیت کی تلقین کی گئی۔ لوگوں کی توجہ قوت بازو اور عمل کوشی

[1] ۔ اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۶۳، ۶۴۔ [2] ۔ اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۶۵۔

سے ہٹ کر کشف و کرامات کی طرف راجع ہوگئی۔ اخلاق کی درستی۔ باطن کی صفائی۔ حق گوئی اور نیک اعمال جیسے غیر متنازعہ مگر مبہم مسائل کی تلقین کی جانے لگی۔ فرائض مذہبی کی پابندیوں کو نظر انداز کر کے عشق و جذبہ پر زور دیا گیا۔ پیری مُریدی چل نکلی شاہزادگان بھی پیروں کے حلقۂ ارادت میں شامل ہونے لگے۔ محفل سماع اور چنگ و رباب کی اجازت ملی۔ عشق مجازی عشقِ حقیقی کی پہلی منزل ٹھہرا۔ اس طرح تصوف نے محمد شاہی دَور کو وہ گونہ بے خودی اور داخلیت عطا کی جس کی اس وقت کے سماج کو شدید ضرورت تھی۔ چنانچہ دہلی کی زندگی پر مجموعی طور سے ایک سطحی رنگینی طاری ہوگئی۔ جگہ جگہ میلے لگتے۔ باغوں میں فرش بچھتے۔ قوالیاں ہوتیں اور پری پیکر نازنین تماشائیوں کے حوصلے آزماتیں۔ قدم شریف حضرت قطب الاقطاب۔ حضرت چراغ دہلی۔ حضرت سلطان المشائخ اور حضرت شاہ ترکمان کی درگاہیں سماع اور قوالیوں کی محفلوں کے مرکز بنے جہاں ہزاروں کے ہجوم ارادت و عقیدت سے حاضری دیتے۔ تصوف فارسی شاعروں میں پہلے سے ہی مقبول و مانوس تھا اُردو شاعروں کو بھی اس کی ادا بھا گئی۔ امرد پرستی کے ساتھ ساتھ تصوف بھی اُردو شاعری پر چھا گیا۔ متعدد اُردو شاعروں کا شمار خود صوفیائے کبار میں تھا۔ اُردو کے قدیم ترین دستیاب شدہ رسالوں کا موضوع بھی تصوف ہی ہے چنانچہ محمد شاہی دَور میں جب اُردو ادب کا مزاج معین ہوا تو تصوف اس کے خمیر کا ایک اہم جزو قرار پایا۔

محمد شاہی دور کی رنگینی نشاط کے سلسلے میں شراب ناب کو نظر انداز کرنا خود رنگیلے کی روح کے ساتھ ظلم ہوگا۔ اُن کی محفلوں میں شراب موسیقی کی طرح اور موسیقی شراب کی طرح بہتی تھی۔ اُن کے اُمرا و وزرا بھی اس بحرِ ناپیدا کنار کے تیراک تھے۔ قمرالدین خاں اعتماد الدولہ کی شراب نوشی جزو تاریخ بن چکی ہے۔ ایک اور امیر لطیف خاں کے سرگرم صہبا پرست رہنے کے افسانے ملتے ہیں۔ صاحبِ مرقع دہلی نے اس عہد میں بسنت کے میلے کی ایک ایک رات کا تفصیلی بیان دیا ہے۔ انھوں نے ساتویں رات کا معمول بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس رات ارباب رقص بہ ہیئتِ مجموعی واصد پورہ میں ایک عزیز کی قبر پر حاضر ہوتیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتیں۔[۱]

دربار داری ادب کو کس طرح بدراہ کرتی ہے اس کا اندازہ وجہی کی سب رس مصنفہ

۱۔ دہلی میں اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۵۲۔ ۲۔ وہی ص ۵۹۔

۱۶۳۵ء سے ہو سکتا ہے اُس میں مکمل چھ صفحات (۲۷ تا ۳۲) شراب کی نہایت سنجیدہ تعریف میں بھرے ہوئے ہیں ظاہر ہے شراب کی یہ تعریف عبداللہ قطب شاہ کی خوشنودی کے لئے لکھی گئی تھی جن کی فرمائش پر سب رس تصنیف ہوئی تھی اور یہ تو سب جانتے ہیں کہ چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی چنانچہ شراب کا ذکر آج بھی اُردو ادب میں بڑے چٹخارے لے لے کر کیا جاتا ہے اُردو ادب کے مزاج کا خمیر چاہے شراب سے نہ اُٹھایا گیا ہو لیکن شراب سے اس کی موافقت اور سازگاری سے انکار مشکل ہے۔

اصل میں اٹھارھویں صدی کی دلّی اور اُنیسویں صدی کے لکھنؤ کی معاشرت میں ایک قدر مشترک جاری و ساری تھی۔ اس عہد کے ذہنوں میں تعیش اور مذہبیت کا ایک عجیب امتزاج تھا محمد شاہ کو شراب و شاہد سے جتنا شغف تھا درگاہوں اور درویشوں سے بھی اتنی ہی عقیدت تھی۔ آصف الدولہ اور واجد علی شاہ جتنے بڑے رند تھے اتنے ہی کٹر شیعہ تھے۔ اردو ادب میں بھی کچھ اسی قسم کی دھوپ چھاؤں کا میل دکھائی دیتا ہے۔ اُردو کی داستانوں کو لیجئے داستان گو شراب و شاہد کے باب میں کسی ہوس کو عنان دینے کے قائل نہیں ہیں وہاں پر کنواری شاہزادی دادِ عشق بھی دیتی ہے اور دادِ عیش بھی جس کا ایک لابدی جزو جام و مینا ہوتا ہے لیکن ان شاہزادیوں کے رفیقِ حیات اور اُن کے خالق داستان گو بڑے مجاہد اور مبارز دین بھی ہوتے ہیں۔ یہ حُسن و عشق کی داستانیں خیر و شر کی جنگ بھی ہیں۔ حضرت امیر حمزہ کا نام لیتے ہی تقدس وظیفہ پڑھنے لگتا ہے صاحبقراں کا مقصدِ حیات چار دانگ عالم میں اسلام کو فروغ دینا تھا لیکن روز ابر و شب ماہتاب میں آپ شغل مے و جام کرتے بھی دکھائے گئے ہیں اور اندھیرے اُجالے چھوٹے موٹے معاشقوں سے بھی نہیں چوکتے۔

اُردو ادب کی اس رندمنشی کے بارے میں آگے پھر غور کیا جائے گا۔ فی الحال اس تضاد کی طرف اشارہ کرنا ہے جو اُردو غزل میں دکھائی دیتا ہے۔ اُردو کا ادیب نظم میں مسلمان اور غزل میں کافر نظر آتا ہے۔ غزل کے حمام میں آکر ہر نمازی برہنہ ہو جاتا ہے یہاں کُفر ہی عین ایمان ہے اور بُت خانہ ہی اصل کعبہ۔ یہاں زنّار سب سے بڑی آرائش ہے گویا محبوب کیا صنم ہوا ہر اہل دل کو صنم پرستی ہی راہِ صواب ٹھہری۔ اس دیار میں کوئی مورِ طعن و تشنیع ہے تو اسلام کے ارکان پر عمل کرنے والا۔ شیخ و زاہد۔ کعبہ اور نماز۔ ریش و سجادہ سب سے زیادہ ہدفِ طنز ہیں۔ الحاد روشی (PAGANISM) کے مظہر چند

اشعار ملاحظہ ہوں :-

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا (میر)

ہم رہنِ بادہ جامۂ احرام کر چکے
مستی کے دیر میں قسم اقسام کر چکے (میر)

زنار پہن، سبحہ کے رشتے کو توڑ
ترکِ نماز و روزہ و اسلام کر چکے (میر)

چھوڑا جنوں کے دور میں رسم و رہِ اسلام کو
تہ کر صنم خانے چلا ہوں جامۂ احرام کو (میر)

زُنار باندھ، سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر (غالب)

دیوانگی سے جیب میں اک تار بھی نہیں
یعنی ہمارے دوش پہ زُنار بھی نہیں (غالب)

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی
کچھ قید و رسم نے جسے ایماں بنا دیا (اصغر گونڈوی)

اپنی جیبوں سے ہیں سارے نمازی ہشیار
اک بزرگ آتے ہیں مسجد میں خضر کی صورت (حالی)

اُسرتی تھی آسمان سے جو کل اٹھا تو لا
طاقِ حرم سے شیخ وہ بوتل اُٹھا تو لا (ریاض)

اک ٹیپ دی تھی حضرتِ زاہد کو اے ریاض
اب ہاتھ مل رہے ہیں کہ اچھی پڑی نہیں (ریاض)
زاہد کے سر پہ ایک جمائی چٹاخ سے

کدھر سے برق چمکتی ہے دیکھیں اے واعظ
میں اپنا جام اُٹھاتا ہوں تو کتاب اُٹھا (جگر مراد آبادی)

زاہدِ خشک کو شراب نہ دو
آگ دو خار و خس کو آب نہ دو

زاہد شراب پینے دے مسجد میں بیٹھ کر
یا وہ جگہ بتا دے جہاں پر خدا نہ ہو (لا اعلم)

ہمیں معلوم ہے کہ حالی اور ریاض متشرع قسم کے مذہبی انسان تھے۔ میر بھی مذہب کے معاملے میں کبھی کبھی غلو سے کام لیتے تھے لیکن غزل میں آکر سب رند ترداماں ہو جاتے ہیں۔ کعبہ۔ کوثر۔ تسنیم۔ روزِ حشر۔ جنت کی حقیقت۔ حور و قصور جیسے خالص اسلامی تصورات کا مذاق اُڑانے لگتے ہیں لیکن یہ محض روایت کی پابندی ہے عقیدے میں تبدیلی کی غمازی نہیں ہے۔ حافظ وغیرہ نے بھی طریقت کو شریعت پر ترجیح دی تھی۔ انھوں نے کہا تھا:

بہ مئے سجادہ رنگیں کُن گرت پیرِ مغاں گوید

اُردو شعرا نے بھی اسی رستے کو اختیار کیا اور اپنے مزاج کے غلو سے مجبور ہو کر صرف رند ہی نہیں رہے بلکہ برہمن ہو گئے۔ اور یہ اُردو کے مزاج کا کمال ہے کہ اُس نے اسلام کے ساتھ اس کفر کو بھی قبول کیا۔

کسی ادب کے مزاج کی ساخت میں اس ادب میں مستعمل تلمیح، تشبیہ، استعارے

اور محاورے وغیرہ سب سے اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اسی طرح ہر ادب کے اپنے مخصوص شجر و ثمر۔ سبزہ و گل و وحوش و طیور۔ کوہ و دریا۔ قریہ و بادشاہ۔ اور عاشق و معشوق ہوتے ہیں جو ادب کے مزاج میں ایک مخصوص رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے استعمال سے ادب میں ایک مخصوص فضا قائم ہوتی ہے اور اسی کے سہارے ادب کا مزاج نکھر کر سامنے آتا ہے۔ اگر اُردو ادب کے مزاج کا اس نظر سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں یہ تمام عناصر عموماً ایران و عجم سے مستعار لیے گئے ہیں۔ چنانچہ آدم۔ اولادِ آدم۔ آبِ حیات۔ ابراہیم۔ ابلیس۔ اصحابِ کہف۔ ایمن۔ ایوب۔ بیت الحزن۔ تختِ سلیمان۔ جامِ جم۔ جامِ جہاں نما۔ حلاج۔ خضر۔ دجال۔ زالِ کوفہ۔ زالِ مدائن۔ شداد۔ صورِ اسرافیل۔ طور۔ عوج۔ فرعون۔ قارون۔ گلزارِ ابراہیم۔ لوط۔ لحنِ داؤدی۔ مسیحا۔ موسیٰ۔ مریم۔ مہدی۔ نمرود۔ یوسف اور اسی قبیل کے بے شمار اُردو الفاظ کے پیچھے جو تلمیحات پوشیدہ ہیں وہ عربی فارسی کی ہی دین ہیں۔ اردو ادب میں، سو سو طرح اُن کا استعمال ہوتا ہے!

ہم تشبیہ میں معشوق کو پری، حور اور یوسف سے۔ بالوں کو شب دیجور اور سنبل سے۔ ابرو کو کمان اور محرابِ قبلہ سے۔ آنکھ کو نرگس اور بادام سے۔ مژہ کو تیر و سناں سے۔ رخسار کو مصحفِ قرآں اور گُل سے۔ منھ کو غنچہ و نقطہ سے۔ مونٹوں کو برگِ گل اور آبِ حیات سے۔ دانتوں کو سلکِ مروارید اور دانۂ انار سے۔ ذقن کو چاہ سے۔ گردن کو صراحی سے۔ کمر کو ال سے۔ پنجے کو پنجۂ مرجاں سے۔ سر انگشت کو فندق سے مشابہ کریں گے۔ بادشاہوں کا ذکر آئے گا تو تان ہمیشہ ایرج۔ بہرام۔ بہمن۔ جمشید۔ خسرو پرویز۔ دارا۔ سکندر۔ طغرل۔ طہماسپ۔ قیصر۔ کیخسرو۔ کیکاؤس۔ محمود اور سنجر پر ٹوٹے گی۔ شہروں میں بابل۔ بغداد۔ ختن۔ خطا۔ دمشق۔ روم۔ سیستان۔ طہران اور کنعان۔ دریاؤں میں دجلہ، فرات، جیحون اور سیحون۔ پہاڑوں میں کوہِ الوند۔ کوہِ بے ستوں اور کوہِ طور کا تذکرہ ملے گا۔ پھولوں میں بنفشہ۔ ریحاں۔ سوسن۔ شبّو۔ نرگس۔ نسرین۔ نسترن۔ نیلوفر اور یاسمن، پیڑوں میں بیدِ مجنوں۔ سرو سہی۔ شمشاد۔ صنوبر۔ طوبیٰ اور میلاں کا۔ جانوروں میں آہو۔ باز۔ بلبل۔ سمندر۔ سرخاب۔ شہباز۔ شاہین۔ شترِ مرغ۔ شپرہ۔ طوطی۔ عندلیب۔ قمری۔ کبک۔ گورخر۔ اور ہُدہُد دامِ ادب کے گرفتار ہیں۔ سخاوت

میں حرفِ آخر حاتم طائی ہے۔ انصاف میں نوشیرواں۔ دولت و ثروت میں قارون۔ حُسن ظاہری میں یوسفؑ۔ عصمت و عفّت میں مریمؑ سدرہ منتہیٰ ہیں۔ معشوقوں میں لیلیٰ۔ شیریں۔ عذرا، عاشقوں میں مجنوں۔ فرہاد اور وامق۔ پہلوانوں میں رستم۔ سہراب اور گیو۔ بتوں میں لات و منات اور ہبل۔ غرض ہر وہ چیز۔ ہر وہ نام۔ ہر وہ تصور جسے ادب کے مزاج کی تعمیر میں ذرّہ بھر بھی دخل ہے ہمارے یہاں ایرانی عربی نظر آتا ہے۔ ہمارے بعض ادیبوں اور نقّادوں نے ان کی تاویل کی ہے لیکن یہ قانونی صفائی عذرِ لنگ سے زیادہ نہیں۔ اُردو ادب کے مزاج کی اس بے راہ روی نے اُسے اپنے دیس میں پردیسی بنا دیا۔ آج جُبّہ۔ عبا۔ شرعی پاجامے اور عمامے نے اُردو کی یہ شکل کر دی ہے کہ لوگ اس کے ہندوستانی ہونے پر شک کرنے لگتے ہیں۔

لیکن ادب خلا میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ اپنے ماحول سے متاثر ہونا اس کی خصلت میں شامل ہے جو ادب اپنے ماحول میں سانس نہیں لیتا اس کی قسمت میں جوانا مرگی ہے اُردو ایک زندہ ادب ہے وہ اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے اور خود اپنے ماحول کو متاثر کرتا ہے۔ ہندوستان اس کا مبدا و گہوارہ ہے اس کے مزاج کے بُنیادی عناصر کتنے ہی ایرانی عجمی ہوں لیکن وہ مقامی اثرات سے یکسر معرّا نہیں ہے۔ مثال کے طور پر اُردو ادب کے مزاج کے ایک اہم عنصر تصوف کو لیجئے۔ تصوف ایک خالص اسلامی عقیدہ ہے لیکن اُردو ادب میں تصوف کا جو نظریہ پیش کیا جاتا ہے اس پر مقامی اعتقادات خصوصاً ویدانتی فلسفہ اور بھگتی تحریک کی گہری پرچھائیں ہے۔ اسلامی تعلیم کا اصل اصول اور راس العقائد توحید ہے۔ توحید کے معنی یہ ہیں کہ صفتِ ازلیت و ابدیت میں کوئی خداوند تعالیٰ کا شریک نہیں ہے۔ سوائے خدا کے مادّہ۔ روح یا اور کوئی شے ازلیت یا ابدیت کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ کائنات، روح، مادّہ غرض ہر چیز مخلوق ہے اور خُدا اس کا خالق ہے اس طرح خُدا اور ماسوا دو علیحدہ علیحدہ اور ممیّز تصورات ہیں۔ وہ نہ ایک حقیقت کے دو رُخ ہیں نہ ان میں کوئی ایک دوسرے کُل کا جزو ہے۔ اگر کسی بنیادی عقیدے میں اس بنیادی نظریہ سے انحراف کا شائبہ بھی پایا جاتا ہے تو اسے اسلامی عقیدہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اب اُردو ادب میں مقبول تصوف کو دیکھئے۔ یہاں تصوف کی بنیاد 'وحدت الوجود' کے عقیدے پر قائم ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق تمام کائنات متحد الذات اور یکساں ہے۔

اس میں نہ کوئی خالق ہے نہ مخلوق۔ اصل حقیقت ایک ہے اس وحدت میں کسی غیر کا مُسبّب اور فاعل کی حیثیت سے بھی دخل نہیں ہے۔ عالمِ موجودات اسی ذاتِ واحد کا ظہور ہے۔ نہ کوئی شاہد ہے نہ کوئی مشہود۔ خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گلِ کوزہ کا معاملہ ہے۔ ہمہ اوست، جو کچھ موجود ہے سب وہی ہے۔ منصور کے نعرۂ انا الحق کی بنیاد یہی تھی۔ اس طرح تصوف کا بنیادی عقیدہ یہ قرار پاتا ہے کہ وجودِ حقیقی وحدتِ تامہ کا حامل ہے۔ کثرتِ ظاہری اسی وحدت کی وسعت ہے۔ وحدت سے منفک کوئی چیز نہیں ہے۔ نور ایک ہی ہے شعاعیں بے شمار ہیں لیکن ان شعاعوں کی نور سے علیحدہ کوئی حقیقت نہیں ہے۔ اس طرح خالص اسلامی عقیدے اور تصوف میں ایک باریک سا خطِ فاصل موجود ہے ایک میں آفتاب کو روشنی کا خالق اور روشنی سے علیحدہ ایک حقیقت بتایا جاتا ہے دوسرے میں شمع تجلّی اور تجلّی میں دوئی نہیں بلکہ وحدت بتائی جاتی ہے۔ یہاں ایک کا وجود دوسرے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ ایک 'ہمہ از اوست' کا اور دوسرا 'ہمہ اوست' کا قائل ہے۔ ایک وحدت اور کثرت کو ایک دوسرے کا منافی بتاتا ہے اور دوسرا دونوں میں کوئی فرق نہیں دیکھتا ہمہ اوستی کثرت آرائی عالم کو عین ذات کہتا ہے جبکہ ہمہ از اوستی اسے مظہر صفات تو مانتا ہے لیکن عین ذات قرار دینے کے لئے تیار نہیں ہے۔ ایک کی رو سے کائنات چونکہ وحدتِ تجلّی ہے اس لئے کثرت حقیقی یا اصل نہیں بلکہ واہمہ اور فریب ہے جبکہ ہمہ از اوست کی رو سے کائنات خالقِ باری کی تخلیق ہے اس لئے عالم ظاہر ٹھوس حقیقت ہے موہوم و معدوم نہیں ہے۔ ہمہ از اوستی عقیدہ وحدت الوجود کے غیر اسلامی رنگ کو ختم کر کے تصوف اور توحید میں مطابقت پیدا کرنے کے لئے وجود میں آیا[1]

تصوف کے مسئلہ وحدت الوجود اور ویدانتی فلسفے میں حیرت انگیز مماثلت نظر آتی ہے۔ ویدانت کے اس نظریہ کو "ادویت واد" یا مسئلۂ لاثنویت کا نام دیا جاتا ہے۔ ادویت واد عموماً شنکر اچاریہ (۷۸۸ء۔ ۸۲۰ء[2]) کی ایجاد بتایا جاتا ہے لیکن حقیقت اس کے خلاف ہے۔ اس عقیدے کے تخم رگِ وید۔ اپنشدوں۔ بھاگوت گیتا اور ویدانت سوتروں میں پہلے سے موجود ہیں۔ رگ وید میں ایک جگہ صاف طور سے یہ آتا ہے۔

---

[1] اُردو شاعری میں ہندوستانی عناصر۔ غیر مطبوعہ مقالہ از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔

[2] 'ادویت ویدانت' (انگریزی)۔ ایم۔ کے۔ وینکٹا راما ایر۔ ۱۹۶۴ء ص ۲۴۔

"حقیقت صرف اور صرف ایک ہے عالم لوگ اسے اِندر۔ متر۔ وُرن۔ اگنی۔۔۔۔ یم وغیرہ کے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں"[1]۔ اپنشد میں یا جن ولکیہ اس تخیل کو اور بھی وضاحت سے کرتے ہیں "تمام دیوتا اور دیویاں صرف ایک ذاتِ اعلیٰ کے ظہور ہیں"۔ اس ذاتِ اعلیٰ کو "تدایکم" یا "وہی ایک" ذات واحد کے نام سے پکارا جاتا ہے[2]۔ اسی تصور کو جو وید اور اپنشدوں میں اسرار و رموز کی صورت میں نہاں تھا شنکر اچاریہ نے ایک باضابطہ اور منظم فلسفے کی شکل دے کر "ادویت واد" کے نام سے پیش کیا۔ ادویت واد کے مطابق صرف برہم ہی ایک حقیقت ہے باقی سب کچھ مایا ہے۔ تمام کائنات برہم سے پیدا ہوئی ہے اور آخر اسی میں مل جائے گی۔ جس طرح پانی اور قطرہ میں کوئی فرق نہیں ہے اسی طرح برہم اور کائنات میں کوئی فرق نہیں ہے[3]۔ آتما اور پرماتما۔ جیو اور برہم۔ ذاتِ مطلق اور عالم موجودات، متحد الذات ہیں۔ ایک جیو اور دوسرے جیو میں بھی جو فرق آتا ہے ادویت واد اسے بھی مسمار کر دیتا ہے۔[4]

ظاہر ہے یہ تصور مسئلہ وحدت الوجود سے بالکل مماثل ہے اور مکمل طور سے ہم آہنگی ہے۔ چاہے اُسے خالص اسلامی عقیدۂ توحید سے انحراف کہا جائے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تصوف اور وحدت الوجود ویدانتی مسئلہ ادویت واد سے بیحد مؤثر ہیں۔ اُردو غزل کا بنیادی رجحان اُسی تصوف اور وحدت الوجود کی طرف رہا ہے جسے شنکر اچاریہ نے ایک منظم فلسفے کی صورت میں پیش کیا تھا۔ صوفی شعراء میں یہ عقیدہ کس درجہ مقبول تھا اس کا ثبوت 'دیوان جواہر اسرار اللہ' سے ملتا ہے اس کا ایک نسخہ پرنسٹن یونیورسٹی امریکہ میں موجود ہے اس کے مصنف شاہ علی محمد عشوق اللہ معروف بہ شاہ علی جیو گام دھنی کی وفات ۱۴ جمادی الاول ۹۷۳ھ مطابق ۲ دسمبر ۱۵۶۵ء کو ہوئی تھی۔[5]۔ محولہ بالا دیوان ۱۰۳۹ھ/ ۱۶۲۹-۳۰ء کا مکتوبہ ہے اس طرح یہ دیوان وجہی کی سب رس (۱۰۴۵ھ) سے بھی کم از کم بہتر سال قبل کی تصنیف اور چھ سال قبل کا مکتوبہ ہے۔ شاہ صاحب کے کلام پر ادویت واد سے مماثل وحدت الوجود کا کتنا زبردست اثر ہے اس کا اندازہ ان کے مندرجہ ذیل

۱۔ 'ادویت ویدانت' (انگریزی)۔ ایم۔ کے۔ وینکٹا راما ایّر۔ ۱۹۶۲ء ص ۲۔ ۲۔ وہی ص ۳۔
۳۔ ہندی ساہتیہ اور وچھن واد۔ رام جی لال بھوتیا۔ ۴۔ ادویت ویدانت (انگریزی) ص ۱۶۹۔
۵۔ علیگڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول ص ۱۰۹۔

اشعار سے ہو سکتا ہے:۔

کہیں سو مجنوں ہو لاوے کہیں سو لیلیٰ ہوئے دکھاوے — کہیں سو خسرو شاہ کہاوے کہیں سو شیریں ہو کر آوے
کہیں سو ساتھی کہیں علی جیو، علی محمد کہیں کہاوے — کہیں سو شاہ حسینی راجا ایو ہیں تل تل بھیس بھراوے

ہوشہ، فسرزی آپین آیا — مُہرے ہو کر بھیس بھرایا
گھوڑے ہاتھی آپ کہایا — ہر رُخ پیارے نانوں دھرایا

کہیں سو عاشق ہو کر روؤں کہیں سو عارف ہوئے بجھانوں
کہیں موحد۔ کہیں محقق۔ کہیں سو جانوں۔ کہیں نجانوں

قاضی محمود بحری نے بھی مثنوی من لگن مصنفہ ۱۱۲۳ھ/ ۱۷۱۱-۱۲ء کے آغاز میں اسی عقیدے کے حامل اشعار کہے ہیں:

اے روپ تیرا رتی رتی ہے — پربت پربت پتی پتی ہے
پربت میں اوک نہ کم پتی میں — یکسار ہے راس ہور رتی میں
بوجے پو تمام موم ہے موم — فرزین۔ شتر۔ ترنگ معلوم
بن موم یو نقش ناؤں سب جھوٹ — بن سور یو دھوپ چھاؤں سب جھوٹ[3]

شاہ تراب چشتی نے تو من سمجھاون (۱۱۷۱ھ/ ۱۷۵۷-۵۸ء) میں ببانگِ دُہل اعلان کیا:

حسینی کو مہدی ہادی پہچانو — خُدا ہور محمد علی ایک جانو

بعض اور اُردو شاعروں کے کلام میں اس تصور کا عکس ملاحظہ فرمائیے:

(حاتم) ہر غنچے میں بُو ہے تری ہر رگ میں ترا رنگ — جس پر بھی تری شکل و شمائل نہیں معلوم
(میر) وجہ بیگانگی نہیں معلوم — تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
(قائم) جلوہ کس جا پہ نہیں اس بُتِ ہرجائی کا — یہ پریشاں نظری جُرم ہے بینائی کا
(مصحفی) مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں — معلوم نہیں مجکو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۳۳۔
۲۔ "من لگن" مرتبہ محمد سخاوت مرزا ۱۹۵۵ء ص ۱۴۔ ۳۔ مثنوی من لگن۔ آغاز۔
۴۔ من سمجھاون۔ مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر ۱۹۶۴ء ص ۵۔

(زوق) آپ آئینہ ہستی میں ہے تو اپنا حریف — ورنہ یاں کون تھا جو تیرے مقابل ہوتا

(غالب) اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں — ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں

غالب تو قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے' کے قائل تھے جو تصوف کے عقیدۂ فنا کی آخری شکل ہے۔

اِن مثالوں سے ظاہر ہے کہ اُردو شعرا تصوف کے جس عقیدہ وحدت الوجود کے قائل ہیں وہ خالق اور مخلوق میں فرق نہیں کرتا بلکہ عالمِ موجودات کو ذاتِ باری کی وسعت جانتا ہے۔ اس کے نزدیک تجلّی شمع تجلّی سے الگ کوئی چیز نہیں ہے بلکہ شمع اور تجلّی دونوں ایک متحد الذات حقیقت ہیں۔ اور یہی شنکر اچاریہ کا ادویت واد ہے جس نے آتما۔ پرماتما۔ جیو۔ برہم۔ روح اور ہر مادّے کے ہر فرق کو مٹا دیا۔ ظاہر ہے تصوف نے اس باب میں ادویت واد سے اثر قبول کیا ہے۔

تصوف نے نہ صرف شنکر اچاریہ کے ادویت واد سے ہی استفادہ کیا بلکہ خود ادویت واد میں آگے چل کر جو تبدیلیاں ہوئیں تصوّف اُن سے بھی متاثر رہا۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ اسلام کی اصل روح کے مطابق عشقِ الٰہی' خوفِ الٰہی سے مغلوب رہنا چاہیے یعنی خُدائے برتر سے عشق میں بھی احساس کمتری شامل رہنا چاہیے لیکن صوفیاء کے نزدیک خُدا کی اصل صفت اس کی شانِ محبوبی ہے اس لئے خُدا کو محبوب کی صورت ہی میں دیکھنا تصوّف کا شعار رہا ہے۔ تصوف کا یہ رُجحان خود ادویت واد کے ایک نئے روپ کا تاثر ہے۔

ولبھ چاریہ نے ادویت واد کی ماورائیت کو ارضیت عطا کی۔ انھوں نے شری کرشن کو حقیقتِ عظمیٰ یا روحِ ازل کی تشکیل و تجسیم قرار دیا اور کائنات کے ہر ذرّے کو شری کرشن کی محبت میں مضطرب و بے قرار ایک گوپی کا روپ دیا۔ کائنات کی نیرنگیاں ان کے نزدیک اسی کرشن کی لیلا ہیں۔ کرشن کے عشق میں تڑپتی ہوئی گوپیوں کا اعلیٰ ترین منصب یہ ہے کہ آخر وہ انبساطِ حقیقی میں کرشن کی شریک ہو سکیں۔ اسی کرشن کو رجھانے کے لئے رقص و موسیقی بھکتی میں شامل ہوئے۔ کرشن بھکتی کی تحریک نے رام بھکتی کو بھی سہارا دیا۔ کرشن بھکتی میں 'پریم بھاؤ' زیادہ نمایاں تھا لیکن رام بھکتی میں 'بھکتی بھاؤ' پر زور رہا۔ کرشن بھکتی

۱؎ ۔ دی آئڈیا آف پرسنلٹی اِن صوفی ازم۔ از ربنالڈ نکلسن ۱۹۲۷ء۔ ص ۶

جمالی تصور ہے جبکہ رام بھکتی اس کا جلالی روپ ہے۔ چونکہ بھکتی کے دونوں روپوں میں کرشن اور رام چندر کو حقیقتِ ازل کی متشکل علامت کے طور پر پیش کیا جاتا تھا اور مندروں میں ان کی مورتیوں کی نہایت عقیدت کے ساتھ پوجا کی جاتی تھی اس لئے اس تحریک کا نام 'سگن دھارا' پڑا۔ آگے چل کر ایک دوسری تحریک 'نرگن دھارا' کے نام سے مشہور ہوئی جس میں شخصی ایشور۔ اوتار یا مورتی کو کوئی مقام حاصل نہ تھا۔ انھوں نے نرنجن نرنکار بھگوان کی پوجا کی تلقین کی۔ عبادت کے مروجہ طریقوں اور ذات پات کی تفریق کی مخالفت کی۔ نرگن دھارا سنت بھگتوں کے ہاتھوں پروان چڑھی جن میں کبیر داس سب سے زیادہ مشہور ہیں۔ سگن دھارا کے سب سے بڑے موڈ سورداس اور میرا بائی ہیں۔

بھگتی تحریک کی نرگن دھارا کا تصوف پر نمایاں اثر پڑا۔ تصوف میں جذب و عشق کا تصور صاف طور سے بھکتی تحریک سے ماخوذ ہے۔ اسلام میں رقص و موسیقی ممنوع بلکہ حرام ہیں لیکن صوفیوں کے یہاں سماع اور قوالی مقبول و گوارا ہیں۔ صاف طور سے بھکتی تحریک کے اثر کی غمازی کرتی ہے۔ بھکتی تحریک میں کرشن کو 'پیا اور پریتم' اور خود کو گوپی کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے اس تصور کو ہندی میں 'پتی پتنی روپ' کہا جاتا ہے۔ ہندی میں یہ تصور نہایت قدیم ہے۔ سانکھیہ درشن میں یہی تصور 'پرش اور پرکرتی' کے نظریے کی صورت میں ملتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق 'پُرش' یعنی وجودِ حقیقی کائنات کی اصل ہے جس نے اپنے آپ کو روح اور مادّہ میں تقسیم کر لیا ہے۔ روح کی صفت فعالیت اور مادّہ کی انفعالیت ہے روح کا کام مادّہ کی تسخیر ہے۔ اسی لئے روح کو 'پرش' (مرد) اور مادّہ کو جس میں تمام کائنات اور انسان بھی شامل ہیں 'استری' (عورت) کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ بھاگوت میں اسی لئے پرماتما کو سری کرشن کے روپ میں اور تمام انسانوں کو گوپیوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کا مقصد 'مادھریہ بھاؤ' کی بھکتی کی تلقین کرنا تھی۔ اس کے مطابق بھکت' رادھا کرشن اور گوپیوں میں شامل ہو کر اُن کی پریم لیلاؤں سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ بھگت خود گوپی بنتا ہے اور کرشن کی محبت کا آرزومند ہے۔ بھگوان کو عاشق یا معشوق کے روپ میں عقیدت پیش کرنا ہی مادھریہ بھاؤ کہلاتا ہے۔۱؎

دکن میں پتی پتنی روپ کا تصور ادب میں بہت پہلے سے ملتا ہے۔ مشہور دیوداسی

۱؎ ۔ دکن میں ریختی کا ارتقاء۔ بدیع حسینی۔ طبع اول ص ۸۲ ۔

شاعرہ انڈال اپنے ایک گیت میں کہتی ہے:

"اب میں پورے شباب پر ہوں اور سوامی کرشن کے سوا کسی کو اپنا پتی نہیں بنا سکتی۔"[1]

دکن سے بھکتی تحریک جب شمالی ہند میں پہنچی تو وہاں کی پریم مارگی ہندی شاعری میں پتی پتنی روپ کی روایت نہایت مقبول رہی۔ گیان آسری صوفی شاعروں کا تو کیا ذکر نرگن دھارا کے شاعروں کے کلام میں بھی یہ روایت اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ نرگن دھارا میں جب کہ ابھی عرض کیا جا چکا ہے کسی شخص ایشور یا اوتار کو کوئی مقام حاصل نہیں ہے اس لئے کسی ایشور سے پریم بھاؤ یا مادھریہ بھاؤ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا لیکن شاید شاعرانہ روائتیں مسلمات و معتقدات سے بالاتر ہیں۔ نرگن دھارا کے سب سے زاہد خشک شاعر کبیر کہے جا سکتے ہیں ان کے کلام میں عشق و حسن کی معاملہ بندی یا رنگینیِ طرب ڈھونڈھنا بیکار ہے لیکن حیرت یہ ہے کہ ان کا کلام بھی پتی پتنی روپ کی شاعرانہ روایت سے پوری طرح مملو ہے۔ چند نمونے ملاحظہ فرمایئے:

(۱) ہری میرا پیو ماؤ ہری میرا پیو ہری بن رہ نہ سکے میرا جیو
ہری میرا پیو، میں ہری کی بہوریا..... [2]
(بہو یا دلہن)

(۲) میں بوری میرے رام بھرتار تا کارن رچی کروں سنگار [3]
(شوہر)

(۳) تو میرو پُرشا ہوں تری ناری تم چندنے پا تھر تھے بھاری [4]
مرد میں عورت

(۴) سب کوئی کہے تمھاری ناری موں کو رہی اندیشہ رے
ایک میک ہوئے سیج نہ سوئے تب لگ کیسا نیہ رے [5]

ان نمونوں میں شاعر صاف طور سے اپنے آپ کو پتنی اور رام یا ہری کو اپنا

۱۔ راجیشور پرشاد چترویدی۔ ریتی کالین کوی تا ص ۲۰۳ بحوالہ دکن میں پکتی کا ارتقاء۔ باب دوم۔
۲۔ کبیر گرنتھاولی مرتبہ ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت۔ طبع اول ص ۲۱۲۔
۳۔ ایضاً ص ۲۵۰۔ ۴۔ ایضاً ص ۲۰۸۔ ۵۔ ایضاً ص ۲۲۸۔

پتی مانتا ہے۔ آخری نمونے میں تو سیج پر ساتھ سونے کی تمنا بھی موجود ہے۔ جب نرگن دھارا کے شاعروں کا یہ حال ہے تو سگن دھارا کے پریم کے ماروں کا کیا کہنا۔ چنانچہ آگے چل کر میرا بائی نے کہا۔

میرے تو گرِدھر گوپال دوسرا نہ کوئی جا کے سر مور مکٹ مورا پتی سوئی

اس طرح بھگت چاہے مرد ہو یا عورت' بھگوان پُرش' کے مقابلے میں ساری کائنات ہی استری مانی جاتی ہے۔

بھکتی تحریک کے اس پتی پتنی روپ کا تصوف پر گہرا اثر پڑا۔ صوفیوں میں ایک فرقہ "سدا سہاگ" کہلاتا ہے۔ اس فرقے کے صوفی زنانہ لباس اور چوڑیاں پہنتے ہیں۔ وہ خُدا کو شوہر کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ صوفی شعراء پر یہ رنگ کس درجے غالب تھا اس کا اندازہ متعدد دکنی صوفی شاعروں کے کلام سے ہو سکتا ہے۔ قاضی محمود دریائی عشقِ الٰہی کے درد و اضطراب کو عورت کے احساسات کی طرح بیان کرتے تھے جس کی وجہ سے اہلِ شریعت اُن پر اعتراض کرتے تھے چنانچہ ایک دن "ہمہ شائخاں از شہر احمد آباد جمع شدہ در دل گمان بُردند کہ..... حضرت قاضی محمود محبوب اللہ از کلام ہندی بکواس می کند و گوید کہ من زن و آں خداوند تعالیٰ خاوند است' ایں کلمات نامشروع می گوید....."[1] اس اعتراض سے قاضی صاحب کے اسلوب بیان کا خود بخود اندازہ ہو جاتا ہے۔

حضرت علی جیو گام دھنی کے کلام کا بڑا حصہ بھی اسی 'پتی پتنی روپ' کا حامل ہے۔ مثلاً

ابھرن میرا سو پیو ہے پیو کا جیو سو میرا جیو ہے [2]

غزل گو صوفی شعراء کے یہاں تو چاہے وہ دہلی کے ہوں یا دکن کے۔ بہار کے ہوں یا گجرات کے۔ بھکتی تحریک کا اثر بیّن طور سے ملتا ہے۔ دورِ قدیم کے شعراء کے یہاں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ مختلف کتب خانوں میں ایسی بیاضیں بھی ملتی ہیں جو گیارھویں صدی ہجری کی مکتوبہ ہیں ان میں اس عہد کے شاعروں کی غزلیں۔ نظمیں مرثیے اور قطعے درج

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ حصہ اول ص ۱۰۴۔۱۰۳
۲۔ ایضاً ص ۱۰۴۔

ہیں۔ غزلوں کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے :

سکھی سپنے میں پیو آؤ ملا — میں جگ اُٹھی پیو دور ہوا
جب جاگی پھین یاد کروں — دل ترخیا چکنا چور ہوا
دُکھ رہیا ناتک سوتی تھی — پیو لاگ گلے دک روتی تھی
پیو دیکھن میں خوش ہوتی تھی — جب جاگیا دل غمور ہوا [1]

یہ صوفی بزرگوں کا کلام ہے ظاہر ہے یہاں پیو معشوقِ حقیقی کا ہی نام ہے بعض اور اُردو شعراء کے یہاں ذاتِ باری کا پتی روپ میں بیان دیکھئے :-

خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ — تن میرو من پیو کو۔ دو بھئے ایک رنگ (خسرو)
کہے غفا سبھ خوب سے جگ میں ایہی پاپ — پرگٹ ہوا پیو اور کچھ لوگ کہاوے آپ
(قاضی عبدالغفار غفا مصنف جواہر الاسرار)

پیا کی حمد لگتی ہے پیاری — پیا میرا خُدا میں اس پہ واری (طاہر شاہ)

من کے اندر پیا قلندر تیرے ظفر دہ آن بسا
کام پڑو جو واسوں تمہارو کام رہا کیا دُنیا سے (بہادر شاہ ظفر)

ان نمونوں سے ظاہر ہے کہ اُردو شعراء میں پتی پتنی روپ کا ہندی بھکتی مارگی تصور کافی مقبول رہا ہے۔ پروفیسر محمد حبیب لکھتے ہیں کہ "شیخ نظام الدین کی خانقاہ میں اور اس کے باہر بھی ہندی تصوف و معرفت کے گیت جن میں وجود باری کو سری کرشن کہا گیا ہے کافی مقبول تھے" [2] ظاہر ہے صوفیاء شری کرشن کو اوتار کی حیثیت سے قبول نہیں کر سکتے تھے بلکہ انھوں نے جب حقیقت کو مجاز کے رنگ میں بیان کرنا شروع کیا تو شری کرشن کو محبوب حقیقی کی علامتی شکل میں اپنا لیا۔ صوفی شعراء کا یہ اسلوب بیان صاف طور سے مقامی بھکتی تحریک کے اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی اثر کے ماتحت اردو ادب کے مزاج میں پیا۔ پیتم۔ پیو اور ساجن اس وقت تک برابر دخیل رہے جب تک اس میں ہندی عناصر کے سقوط کی تحریک شروع نہ ہوئی۔ غالباً ادب کے مزاج میں مقامی اثرات کا تصوراتی اثر اس سے بین طور پر دکھائی دینا مشکل ہے!

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ حصہ اول ص ۱۰۵

[2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۶۶۔

تصوراتی اعتبار سے اُردو ادب کا مزاج بعض اور مقامی عقائد سے بھی مؤثر ہوا۔ مسئلہ تناسخ ایران و عرب کے لئے بالکل اجنبی تھا لیکن ہندوستانی طرزِ فکر میں اُسے ایک حقیقت کا درجہ حاصل ہے۔ اُردو ادب میں تناسخ کے عقیدے کی پرچھائیں مختلف شکلوں میں نظر آتی ہے۔ مثلاً قدیم اُردو داستانوں میں تبدیلِ قالب کا جو تصور ملتا ہے وہ اسی عقیدے سے ماخوذ ہے۔ بیتال پچیسی کی چوتھی اور بائیسویں کہانی اسی تصور کی حامل ہیں۔ نظامی دکنی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ میں بھی راجہ کدم راؤ کے جسم میں دھوکے سے ایک جوگی اپنی روح لے جاتا ہے۔ فارسی کی داستان بہار دانش میں بھی یہی خیال کارفرما ہے۔ سرور کے فسانۂ عجائب میں وزیر زادے کا شاہزادے کے قالب میں اور شاہزادے کا بندر اور طوطے کے قالبوں میں سے گذر کر آخر اپنے قالب میں پہنچ جانا اسی عقیدے سے ماخوذ ہے۔

اسی طرح کسی زندہ انسان کا 'جیو نکال لے جانے' اور پھر اُسے جسم مُردہ میں واپس کر کے زندہ کر دینے کا تصور بھی حیات بعد از ممات کے ہندی عقیدے کی ہی کارفرمائی ہے ساوتری ستیہ وان کی کتھا کا جسے جگر بریلوی نے پیام ساوتری کے نام سے نظم کیا بنیادی خیال یہی ہے۔ سنگھاسن بتیسی کی بیسویں کہانی میں ایک برہمن کا جیو جم کے دوت نکال کر لے جاتے ہیں جسے دوبارہ زندہ کر دیا جاتا ہے۔ عیسوی خاں کے قصہ مہر افروز و دلبر میں بھی دیونی شہزادے کا جیو نکال کر لے جاتی ہے اور بعد میں مراد بخش فقیر کی بدولت دوبارہ اس کا جیو واپس کر کے شہزادے کو زندہ کرتی ہے۔ اسی قصے میں ایک اور دیونی چین کے بادشاہ نجم عالم کے ساتھ بھی یہی حرکت کرتی ہے۔ انسان کی موت واقع ہو جانے کے بعد اُسے آبِ حیات یا امرت کی مدد سے دوبارہ زندہ کرنے کا خیال بھی تناسخ کے اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اُردو ادب میں یہ روایت مستقل طور سے ملتی ہے مثلاً سنگھاسن بتیسی کی بارھویں کہانی میں بکرم گرم تیل کے کڑھاؤ میں جل کر دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے۔ ۲۶ ویں کہانی میں جوگیوں کی لاش کو نذر آتش کر دینے کے بعد ان کی راکھ سے ہی انھیں دوبارہ زندہ کر لیا جاتا ہے۔ ۲۸ ویں کہانی میں بکرم کا بار بار اپنا سر کاٹ لینے کے بعد زندہ ہو ہو جانا بھی اسی تصور کی مثالیں ہیں۔ بے تال پچیسی کی دوسری۔ تیسری۔ چھٹی۔ تیرھویں اور سترھویں کہانیوں کا بنیادی خیال

بھی یہی ہے۔

تناسخ کے عقیدے کی رو سے ہر فرد اپنے نیک و بد اعمال کی سزا و جزا کے طور پر آنے والے جنم میں دوبارہ انسان۔ حیوان یا نباتات بنتا ہے۔ انسانوں میں انسانوں کو جانور بنا دینے کا خیال اسی عقیدے سے ماخوذ ہے۔ بنگال اور کام روپ کی جادوگرنیوں کا اپنے عاشقوں کو جانور بنا کر اپنے پاس چھپائے رکھنے کے قصے ہم بچپن سے سنتے چلے آئے ہیں۔ سنگھاسن بتیسی کی پہلی کہانی میں لوتک ہرن وزیر کوتے کی شکل میں گھومتا نظر آتا ہے۔ آٹھویں کہانی میں ایک حسین عورت کو ایک جوگی بندریا بنا لیتا ہے اکتیسویں کہانی میں ایک جوگی کی بد دعا سے ایک برہمن ہرن بن جاتا ہے۔ ابن نشاطی کی پھول بن میں ایک زاہد کی بد دعا سے اس کی بیٹی ایک پھول کی شکل میں تبدیل ہو جاتی ہے اور فتن کا سوداگر زادہ بلبل بن جاتا ہے۔ فائز دکنی کی مثنوی رضوان شاہ اور روح افزا میں رضوان شاہ کو مبتلائے عشق کرنے کے لئے ایک پری اپنے آپ کو ایک خوبصورت ہرن کی صورت میں تبدیل کر لیتی ہے۔ نصرتی کی گلشن عشق میں مدھو مالتی چڑیا بن جاتی ہے انشا کی رانی کیتکی میں اودے بھان اور اس کے ماں باپ ہرن اور ہرنی بن جاتے ہیں۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں نجم عالم کو طوطا بنا دیا جاتا ہے۔

انسانوں کو جانور بنا دینے۔ مُردوں کو امرت چھڑک کر زندہ کر دینے۔ یا انسان کا جیو نکال لے جانے اور پھر واپس کر دینے کے یہ تصورات صاف طور سے تناسخ اور حیات بعد از ممات کے عقیدوں سے ماخوذ ہیں۔ اُردو ادب جن حالات میں اور جن لوگوں کے ہاتھوں ارتقا پذیر ہوا اُن کے پیش نظر اس کے مزاج میں ان غیر اسلامی عقائد کا دخیل ہونا حیرت ناک ہے۔ اس کی صرف ایک ہی توجیہ ہو سکتی ہے۔ کسی ادب کے مزاج میں غیر ملکی روایات خواہ کتنی ہی رچی ہوئی کیوں نہ ہوں لیکن یہ ناممکن ہے کہ وہ مقامی اثر سے اپنے آپ کو مکمل طور سے معرا رکھ سکے اُردو ادب کے مزاج کا اپنے ماحول سے موثر ہونے کا رجحان ہی اُس کی توانائی اور تازگی کا ضامن ہے۔

اُردو میں افراد قصہ کا ترکِ دُنیا کر کے جوگی یا سنیاسی بن جانے کی روایت بھی مقامی تاثرات کا ہی نتیجہ ہے۔ اسلام نے رہبانیت اور ترکِ دُنیا کو ممنوع قرار دیا ہے

لیکن ہندوستان میں زندگی کی چار آشرموں یعنی برہمچریہ۔ گرہست۔ وانپرستھ۔ اور سنیاس میں تقسیم سے ظاہر ہے کہ یہاں کی طرزِ فکر میں ہر منضبط زندگی کی آخری منزل ترکِ دُنیا ہونی چاہیئے۔ ہندی پریم کتھاؤں میں شائد اسی لئے جوگی جوگنوں کی ایک مستقل روایت موجود ہے۔ عثمان کی چترا ولی۔ دُکھ ہرن داس کی پھولا وتی۔ پھوکر کی رس رتن۔ نور محمد کی اندراوتی۔ قطبن کی مرگاوتی میں میر قصہ یوگی کا روپ دھار کرتے نظر آتے ہیں۔ پدماوت میں اور اس کی تقلید میں اندراوت میں "یوگ کھنڈ" کے نام سے الگ مکمل باب موجود ہیں۔ اُردو ادب میں بھی تلاشِ محبوب۔ اولادِ نرینہ سے محرومی یا کسی اور وجہ سے مایوسی و ناکامی کی وجہ سے بے اختیاری کے عالم میں جوگی یا سنیاسی ہو جانے کی ایک مستقل روایت ملتی ہے بے تال پچیسی میں راجہ بھرتری راج پاٹ چھوڑ کر سنیاسی ہو جاتے ہیں۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں عادل شاہ فقیری اختیار کرتا ہے اور اس کے ساتھ بیس ہزار اور شہری بھی فقیر ہو جاتے ہیں۔ وجہی کی قطب مشتری میں بنگال کی شہزادی کی تلاش میں قطب جوگی کا باناں اختیار کرتا ہے۔ ابن نشاطی کی پھول بن میں شاہِ سندھ اور بادشاہِ مصر کی جنگ کے بعد شہزادی بھی دُرِ مقصود کی تلاش میں جوگن بنتی ہے۔ گلشن عشق میں اولاد کی تمنا میں راجا راج پاٹ چھوڑ کر جنگلوں کو نکل جاتا ہے۔ رضوان شاہ و روح افزا پر بھی سنیاسی چھائے ہوئے ہیں۔ مثنوی لذتِ عشق میں وزیر زادہ بیدار بخت شہزادے فیروز بخت کی تلاش میں جوگی ہو کر نکلتا ہے۔ سحر البیان میں وزیر زادی نجم النساء، شہزادہ بے نظیر کی تلاش میں جوگن بنتی ہے۔ مثنوی عالم (مصنفہ نواب بادشاہ محل ۱۸۵۳ء) میں ملکہ جہاں افروز کی ہمجولیاں جوگنوں کا بھیس اختیار کرتی ہیں۔ امانت کی اندر سبھا میں سبز پری شہزادہ گلفام کی تلاش میں جوگن بن کر برستان پہنچتی ہے۔ مداری لال کی ماہ منیر میں شہزادی اور وزیر زادی جوگنیں بن کر شہزادے کو ڈھونڈھنے نکلتی ہیں۔ غرض ترکِ دُنیا کی اس مسلسل اور مستقل روایت نے اردو ادب کے مزاج کو جوگیوں۔ جوگنوں۔ اور سنیاسیوں کے لئے مکمل طور سے سازگار بنا دیا ہے لیکن اُردو ادب کے یہ جوگی چہار درویش سے مستعار نہیں ہیں بلکہ ہندی ادب سے لئے گئے ہیں۔ اس کا ثبوت ان جوگی۔ جوگنوں اور سنیاسیوں کا وہ بھیس ہے جو اُردو تصانیف میں پیش کیا جاتا ہے۔ نصرتی کے سنیاسی کی ہیئت ملاحظہ فرمائیے:

کنٹھا سخت محنت کا اپ گل کیا — سو کچکول ثابت توکل کیا
چڑھایا سو تن پر قناعت کی راکھ — سنگے کر لیا آہ کے دم کی ہاک
صبوری کے مُندرے دئے گوش کوں — کیا حلم زنبیل اوک ہوش سوں
یوں راحت کوں دُنیا کی مرغال کر — لیا راکھنے یک تلے آن کر
لیا حرص کے پھاوڑے کوں بغل — جلانے ہوس کی دھونی نت سکل

(گلشن عشق)

نصرتی کے اس سنیاسی کی یہ خصوصیت ہے کہ اس کے ظاہری لوازمات کو داخلی صفات کی تشکیل بتایا گیا ہے۔ نصرتی ظاہری لوازمات کے لئے ہندی لیکن باطنی صفات کیلئے فارسی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ نصرتی کے برخلاف فائز کا سنیاسی بالکل ہندی ہے:

رسیا اس نے اک سنیاسی گمبھیر — کہ ترلوک پتی یعنی کہ بے نظیر
جٹا سر کے تھے جھاڑ کی جڑ نمن — نکھاں ہاتھ کے جیوں کہ تھے تاڑ بن
لگایا اتھا پگ تلک سر سے راک — کہ بن آئینہ جیوں ہوئے ... پاک
انکھیاں موند کہتا چ وہ رام رام — بگر رام کے نام اس پر حرام

(رضوان شاہ و روح افزا)

یہی حال ابنِ نشاطی کی جوگنوں کا ہے۔ لیکن ان کے یہاں جوگنوں کے بھیس میں بھی شہزادی کا حُسن و جمال جھانکتا نظر آتا ہے۔ جوگن ہو کر بھبھوت مُنھ پر ملنے کے باوجود اس پدمنی کا چہرہ بادلوں میں چھپے ہوئے پورن ماشی کے چاند جیسا معلوم ہوتا ہے۔

بھبھوتی اپنے موں کو پھر لگائی — پُنم کا چاند بادل میں چھپائی
برہ کے درد دُک سوں پدمنی وو — چلی بنواس لے بیراگنی وو
پڑی دُک غم کی آسینے اُپر سِل — چلی پھرتی جنگل کی ہوئے کوئل

(پھول بن)

نصرتی۔ فائز اور ابنِ نشاطی کے جوگی اور جوگن دکنی ہیں اب شمالی ہند کی جوگنوں کا بھیس دیکھئے۔ میر حسن کے یہاں نجم النساء جوگن بنتی ہے لیکن ساز و سامان میں لکھنوی ٹھاٹ باٹ موجود ہیں۔ اُن کی جوگن زری باف کا لہنگا اور زری کا دوپٹہ پہنتی ہے۔ زری کا حلقہ سر پر رکھتی ہے اور زمرد کی سُمرن ہاتھ میں ڈال کر چلتی ہے۔

پہن سیلی اور گیروا اوڑھ کھیس — چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
پہن ایک لہنگا زری باف کا — وہ پردہ سا کر آستیں صاف کا
زری کے دوپٹے سے چھاتی کو باندھ — بدن کو چُھپا اور گاتی کو باندھ
زری کا بنا حلقہ سر پر رکھا — کیا سُنبلستان کو جگ مگا
لٹیں دے کے بل دوش پر چھوڑ دیں — وہ باگیں سی شبدیز کی موڑ دیں
زمرد کی سُمرن کو ہاتھوں میں ڈال — اور ایک بین کاندھے پر اپنے سنبھال
چلی بن کے جوگن وہ باہر کے تئیں — دکھاتی ہوئی چال ہر ہر کے تئیں

(سحر البیان)

اب امانت کی جوگن ملاحظہ فرمائیے:

جوگن آئی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ — سمرنین ہاتھوں میں مُندرے ہیں پڑے کان کے بیچ
سر پہ انڈوا ہے رکھے مُنھ پہ رمائے ہے بھبھوت — سیلیاں ڈالے ہے گردن میں گریبان کے بیچ
چال متوالی ہے آنکھیں ہیں مئے عشق سے لال — مست شہزادۂ گلفام کے ہے دھیان کے بیچ

(اندر سبھا)

چلتے چلتے نظیر اکبرآبادی کے "جوگی کا سچا روپ" بھی دیکھ لیجئے۔ نظیر نے جوگن۔ جوگی اور جوگی کا سچا روپ کے عنوان سے تین نظمیں لکھی ہیں اور سب میں کسی نہ کسی صورت میں جوگ کے لوازمات کا ذکر موجود ہے۔ اُن کے ایک جوگی کا بھیس ملاحظہ فرمائیے:

یہ صورت تھی اسی میں دل میں دُھن اِک اور لا ڈالی — منگا تھوڑا سا گیروا اور وہیں کتنی رنگا ڈالی
بنا مُندرے گلے میں ڈال سیلی بر ملا ڈالی — لگا مُنھ پر بھبھوت اور شکل جوگی کی بنا ڈالی
ہُوا اودھوت جوگی جوگیوں میں آپ گُر گیانی

(نظم جوگی کا سچا روپ)

میر امّن نے چہار درویش کا ترجمہ باغ و بہار کے نام سے کیا اس میں بھی ملک نیمروز کے شہزادے کے قصّے میں جوگی کا حلیہ بیان کیا گیا ہے جو اس طرح ہے:

"صبح کو جوگی مانند آفتاب کے نکل آیا اور دریا میں نہایا اور پیرا۔ پار جا کر پھر آیا اور بھبھوت بھسم تمام بدن میں لگایا وہ گورا بدن مانند انگارے کے راکھ میں چھپایا اور ماتھے پر ملا۔ گیر کا ٹیکہ دیا لنگوٹ باندھ کر انگوچھا کاندھے پر ڈالا۔

بالوں کا جوڑا باندھا مونچھوں پر تاؤ دے کر چڑھواں جوتا اڑایا۔"

یہ ہیں جوگی جوگنوں کی ہیئت کے نمونے جو اُردو ادب میں نظر نواز ہوتے ہیں۔ ہر مصنف نے اپنے جوگی یا جوگن کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے لیکن ایک چیز سب میں مشترک نظر آتی ہے۔ انھوں نے ساز و سامان اور لوازمات مکمل طور سے ہندی ادب سے مستعار لئے ہیں۔ گیروا کپڑے۔ راکھ۔ بھبھوت۔ بھسم۔ مُندرے۔ جٹا۔ انڈوا۔ تلک۔ سمرن۔ بین۔ کنگری۔ سیکھلا۔ سنگھی۔ چکر۔ دھندھاری۔ جوگ باٹ۔ ادھاری۔ ردراکش۔ ڈنڈ۔ کنتھا۔ جپ مالا۔ کمنڈل۔ باگمبھر۔ کھپر اور کھڑاؤں اصل میں گورکھ پنتھی سادھوؤں کے ساز و سامان ہیں جن کا ذکر ہندی صوفی شاعروں کی پریم کتھاؤں میں بڑی تفصیل سے ملتا ہے۔ اُردو افسانوی ادب میں جوگی اور جوگنوں کا روپ انھیں چیزوں سے سنوارا گیا ہے۔ اُن کی مدد سے جو مرقعے مُرتب کئے گئے ہیں ہر چند وہ ہندو سادھوؤں کے ہیں لیکن اردو ادب میں وہ اجنبی نہیں معلوم ہوتے بلکہ وہ ہمارے جانے پہچانے کردار نظر آتے ہیں۔ اُردو میں ان جوگی سنیاسیوں کو جو قبولِ عامہ حاصل ہے وہ اُردو ادب کے مزاج پر مقامی اثرات کا ایک اور اہم ثبوت ہے!

اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا گیا ہے کہ تلمیح۔ تشبیہ۔ استعارے۔ شجر و ثمر۔ سبزہ و گُل۔ وحوش و طیور۔ کوہ و دریا غرض وہ تمام چیزیں جن سے ادب میں اسلوب بیان متعین ہوتا ہے اور اس لئے ادب کے مزاج کی تعمیر میں مدد ملتی ہے اُردو میں عموماً فارسی سے مستعار لئے گئے ہیں لیکن کسی ادب میں کتنے ہی شدید عصبی رُجحانات کیوں نہ ہوں وہ اپنے ماحول اور گرد و پیش سے اخذ و قبول اور اثر پذیری سے مکملاً عادی نہیں رہ سکتا اُردو ادب بھی اس کُلیے سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ اُردو زبان اسی دیس کی مٹی سے اُٹھی۔ اس دیس کی آب و ہوا میں اس کی نشو و نما ہوئی اور یہی دیس اس کی جولانگاہ بنا۔ اس لئے کہیں شعوری اور کہیں غیر شعوری طور پر یا موضوع کے اعتبار سے بمجبوری اُردو ادب کے مزاج میں مقامی عناصر کم از کم دھیمی دھنکوں کے ساتھ شامل ہو گئے۔ اس طرح رامائن۔ مہابھارت اور ہندو دیومالائی کتھاؤں کی تلمیحات۔ بھونرا۔ چکور۔ مور۔ پپیہا۔ کوئل۔ اور کاگ جیسے طیور۔ آم۔ جامن۔ کدم۔ کُریل کے جُھنڈ۔ چمپا۔ کنول۔ کیتکی۔ چاندنی۔ موتیا اور ٹیسو جیسے شجر و گُل۔ ہمالیہ۔ بندھیا۔ کیلاش اور گنگا۔ جمنا۔ سرسوتی۔ گومتی۔ راوی اور جہلم جیسے کوہ و دریا

کا ذکر بار بار اُردو میں ملتا ہے۔ اسی طرح مقامی تہوار۔ رسم و رواج۔ مناظر فطرت کا بیان اور ہندوستانی معاشرت کی جھلکیاں بھی اُردو ادب میں نظر آتی ہیں۔ چونکہ مختلف تصنیفات پر ہندی ادب کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت ان تمام چیزوں کا آگے مفصل ذکر آئے گا اس لئے یہاں اُن کے نمونے دینے سے احتراز کیا جا رہا ہے۔ یہ مقامی عناصر ایرانی عجمی رجحانات کے مقابلے میں کتنے ہی دبے ہوئے کیوں نہ ہوں لیکن اُردو ادب کے مزاج پر اُن کے اثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

کسی ادب کے مزاج کا جائزہ لیتے وقت یہ پہلو بھی پیشِ نظر رہنا چاہئے کہ اس میں دوسری خصوصاً مقامی زبانوں کے تراجم کو کس حد تک اپنا ہم آہنگ بنانے کی صلاحیت ہے۔ خوش قسمتی سے اُردو ادب کے مزاج کی یہ نمایاں خصوصیت رہی ہے کہ اُس نے دوسری زبانوں کے ادب پاروں کو قبول و منظور کر کے انھیں کلیتاً اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ فارسی کو تو خیر اس کی مادرِ محترم کا سا درجہ حاصل ہے لیکن خود ہندوستان کی مقامی بولیوں کا ادب بھی نہایت ذوق و شوق کے ساتھ اُردو میں منتقل کیا جاتا رہا ہے۔ ایک ہی ملک کے مختلف خطّوں میں رہنے بسنے والوں کے جذبات و احساسات میں بہت کچھ بنیادی یکسانیت ہوتی ہے اُن کے طرزِ فکر میں بھی کچھ نہ کچھ باتیں مشترک ہوتی ہیں اس لئے ان کے لوک گیت اور لوک کتھائیں تو عموماً ایک دوسرے کے بہت قریب ہوتے ہیں۔ اُردو جسے ایک ہندوستان گیر زبان ہونے کا دعویٰ ہے ملک کے ہر خطّے میں اپنے شیدائی و پرستار رکھتی ہے انھیں کے ذریعہ مختلف خطّوں میں بولی جانے والی زبانوں اور بولیوں کی تخلیقات اُردو میں منتقل ہوتی رہی ہیں جو آج اُردو کا اپنا سرمایہ ہیں۔ یہاں بعض ایسے جواہر پاروں کے اقتباسات دئے جاتے ہیں جو اُردو ادب کے دامن میں ہندوستان کی دوسری بولیوں کے ادب سے منتقل ہو کر آئے ہیں۔

ہندوستانی زبانوں میں بنگلہ کو ایک اہم درجہ حاصل ہے۔ بنگلہ ادب ہندوستان کی کسی بھی دوسری زبان کے ادب سے زیادہ بالیدہ اور توانا ہے جب موجودہ ہندی اور اُردو زبانیں اپنے گہواروں میں ہاتھ پاؤں چلانا سیکھ رہی تھیں تو بنگلہ ادب ارتقار کی بہت سی منزلیں طے کر چکا تھا۔ ہندوستانی زبانوں میں صرف بنگلہ کو ہی یہ فخر حاصل ہے کہ اس کی ایک تصنیف پر "نوبل پرائز" ملا۔ ہندوستان کے دونوں قومی گیت بندے ماترم اور

جن گن من بھی بنگلہ زبان کی ہی دین ہیں۔ ناٹک اور ناول میں تو ہندوستان کی دوسری زبانوں نے بنگلہ سے ہی اپنے چراغ روشن کیے۔

بنگالیوں کو اپنی زبان سے کس درجہ شغف ہے اس کا اندازہ اس امر سے ہوسکتا ہے کہ تقسیم ملک کے بعد جب مشرقی پاکستان کی زبان اُردو قرار دی گئی تو وہاں کے باشندوں نے اس کے خلاف اس درجہ شدید احتجاج کیا کہ آخر حکومت کو ان کے سامنے جھکنا پڑا اور وہاں کی زبان بنگلہ قرار دے دی گئی۔ بعد میں وہاں کی نصابی کتابوں سے ٹیگور کے کلام کے اخراج کا حکم دیا گیا تو ایک دفعہ پھر پاکستانی بنگالیوں نے اس حکم کے خلاف ایک زبردست تحریک شروع کی اور اس دفعہ بھی حکومت کو اپنا حکم واپس لینے کے لئے مجبور ہونا پڑا۔ دوسری طرف کلکتے میں بنگلہ کے مشہور انقلابی شاعر قاضی نذرالاسلام چوتھائی صدی سے صاحبِ فراش رہے حکومتِ مغربی بنگال اور ہندو بنگالیوں نے اُن کے احترام۔ اعانت اور قدر دانی میں کوئی دقیقہ نہیں اُٹھا رکھا۔ مذہبی۔ جغرافیائی اور سیاسی تقسیم کے باوجود اپنی زبان سے بنگالیوں کے اسی شغف نے بنگلہ کو ہمیشہ کے لئے زندہ زبانوں میں شامل کر دیا ہے۔

اُردو میں وقتاً فوقتاً بنگلہ کی بہت سی تخلیقات منتقل ہوتی رہی ہیں۔ راویندر ناتھ ٹیگور کی گیتانجلی کا نیاز فتحپوری نے اپنے مخصوص طرزِ نگارش میں نثری ترجمہ کیا۔ اس کے بعض حصوں کو ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے بھی نثر یا غیر مقفیٰ آزاد نظم کا جامہ پہنایا۔ یہاں ہم گیتانجلی کے ایک ہی گیت یعنی گیت نمبر ۳ کے دونوں ادیبوں کے کئے ہوئے ترجمے پیش کرتے ہیں :-

"اس چھوٹے سے پھول کو توڑ لے اور لے لے۔ دیر نہ کر! مبادا مجھے خوف ہے کہ وہ کملا جائے اور خاک آلودہ ہوجائے۔ وہ تیرے ہار میں جگہ نہ پائے لیکن اپنے دردمند ہاتھ کے مس سے اُس کی عزت تو بڑھا دے۔ میں ڈرتا ہوں کہیں میرے آگاہ ہونے سے پہلے ہی دن ختم نہ ہوجائے اور نذر کا وقت نہ گذر جائے۔ مانا کہ اس کا رنگ گہرا نہیں ہے۔ اس کی خوشبو کمزور ہے لیکن کیا حرج ہے اپنی خدمت (پرستش) کے لئے اس پھول کو کام میں لا۔ اسے توڑ لے جب کہ ابھی وقت ہے۔" (گیتانجلی۔ اُردو ترجمہ از نیاز فتحپوری ۱۹۱۸ء ص ۳۶)

"اس ذرا سے پھول کو پھر کر قبول — شاخ سے چُن لینے میں مت دیر کر
ورنہ مجھ کو خوف ہے اے گلعذار — خشک ہو یہ خاک میں مل جائے گا
گو پریدہ رنگ ہے اور بوخفیف — رحم کر اور توڑ لے قبل از غروب
وقت ہے باقی عبادت کا ہنوز — بتکدے میں کر دے دیوں پر نثار"

(ترجمہ از عبدالرحمٰن بجنوری۔ باقیات بجنوری ۱۹۴۰ء ص ۱۲)

نیاز فتحپوری اور ڈاکٹر بجنوری کے یہ دونوں ترجمے اصل بنگلہ متن سے نہیں بلکہ گیتانجلی کے انگریزی ترجمے سے ترجمہ کئے گئے ہیں لیکن تخیل بہرحال بنگلہ ہی ہے۔ ذیل میں بنگلہ کے ایک دوسرے بین الاقوامی شہرت کے مالک ادیب قاضی نذرالاسلام کی ایک نظم کے اُردو ترجمے کا اقتباس پیش کیا جاتا ہے جسے "بنتِ حوا" کے عنوان سے حضرت اثر لکھنوی نے نظم کا جامہ پہنایا :-

مری نظر میں مساوی ہیں مرد اور عورت — مفید ہے کہ مقدس کہ کارآمد ہے
جہاں میں جو کچھ ..... — وہ نصف مرد کا بخشا ہے نصف عورت کا

یہ مرد ہے بھی اگر دیوتا تو وہ دیوتا — کہ حکم باپ کا پائے تو ماں کو قتل کرے
گئے وہ دن کہ تھے آزاد خود تو مرد مگر — سمجھتے تھے کہ ہے زن اُن کی زر خرید کنیز

پروں پہ رات کے ہو کر سوار راجہ یم — اچانک آیا تجھے کر گیا اسیرِ قفس
جبھی سے ایڑیاں اب تک رگڑ رہی ہے تو — پڑی ہے موت کے زنداں میں بیکس و ناچار

گرا دے آج تو محبس کی یم کے دیواریں — نکل اندھیرے میں ناگن کی طرح بل کھاتی
جبھی پکاریں گے جے کار مرد تیرے لئے — اور آسمان و زمیں ان کے ہم نوا ہوں گے

(مطبوعہ ماہِ نو کراچی۔ استقلال نمبر ۱۹۵۳ء ص ۱۱۰-۱۱۱)

ٹیگور اور نذرالاسلام کی ان نظموں کا موضوع بالکل مختلف ہے۔ ٹیگور کے یہاں ایک زاہد مرتاض کے پردے میں عورت کے دل کی پکار اور اس کی ازلی خواہش سپردگی کی تصویر پیش کی گئی ہے جبکہ نذرالاسلام نے صدیوں سے مرد کی غلام عورت کو ایک پیغام

بغاوت دیا ہے لیکن دونوں نظموں میں ایک چیز مشترک ہے دونوں کا اندازِ بیان اسی دھرتی کی بو باس سے بسا ہوا ہے۔ ایک میں پوجا کے پھول بھگوان کے چرنوں میں چڑھانے کی تمنا ہے جو خالص ہندی خیال ہے۔ تو دوسرے میں پرشو رام کا اپنے باپ مہرشی جمد گنی کے حکم سے اپنی ماں کا سر اُتار لینے کی تلمیح اور یم دیوتا کے استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ انھیں چین، روم یا ایران و عرب سے تلمیحات اور تصورات مستعار لینے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ دونوں کی ہیئت یہیں کے آب و گل سے تیار کی گئی ہے اگر ان ترجموں کو کوئی کوتاہ بین اردو ادب کے مزاج کے عین موافق نہ سمجھے تو یہی کہنا پڑے گا کہ وہ اُردو کے مزاج کا شناسا نہیں ہے۔

ہندوستانی زبانوں میں ایک اور اہم ادبی زبان مہاراشٹری ہے۔ شاید ہندوستانی زبانوں میں مہاراشٹری ہی ایسی زبان ہے جس کے ادب میں شراب اور حسن و عشق کی بے تحاشہ مدح ہے۔ ممکن ہے کہ یہ بھکتی تحریکوں کی سرزمین سے قربت کا نتیجہ ہو۔ مہاراشٹری میں سب سے مشہور منظوم تصنیف رام داس کی "منا چے اشلوک" ہے اسے مہاراشٹری میں وہی درجہ حاصل ہے جو شمالی ہند میں تلسی داس کے رام چرت مانس کو۔ منا چے اشلوک کا اُردو ترجمہ شاہ تراب چشتی نے 'من سمجھاون' کے نام سے کیا ہے دکنی زبان کے سلسلے میں من سمجھاون کا تفصیلی ذکر آئے گا یہاں اس کا ایک تمہیدی بند نقل کرنے پر اکتفا کی جاتی ہے:

صفت کر اول اُس کی جو رام ہے گا　　اُسی رام سوں ہم کو آرام ہے گا
سدا رام کے نام سوں کام ہے گا　　من دھیان اُس کا صبح شام ہے گا
وہی گُل وہی مُل وہی جام ہے گا
وہی ساقی بزم گلفام ہے گا

(من سمجھاون۔ مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر ۱۹۶۴ء)

مہاراشٹر کے ایک اور مشہور سنت شاعر تکارام کا ایک گیت میراجی نے اُردو میں منتقل کیا ہے مہاراشٹر میں پانڈرنگ ایشور کا ایک نام ہے تکارام کے گیت میں اسی پانڈرنگ کے نام کی سُمرن کرنے کی تلقین کی گئی ہے میراجی کے اُردو ترجمے کا اقتباس دیکھئے:

پانڈرنگ کا نام
سمرن کر سے سدا رہے
پانڈرنگ کا نام

اگن میں بھڑکیں انگارے　　ویسے جھلمل جھلمل کرکے
من میں تیرے نت چمکے یہی نام
پانڈرنگ کا نام
پھلواری میں کلیاں چٹکیں　　ویسے تیرے تن اور من میں
کھلتا جائے پُشپا روپی نام
پانڈرنگ کا نام [1]

میراجی کی بدولت ہی ہمیں میتھلی زبان کے شاعرِ اعظم وِدیاپتی کے ایک گیت کا اُردو ترجمہ بھی ملتا ہے۔ وِدیاپتی ۱۴۰۳ء میں ترہت کے راجہ شوسنگھ کے یہاں موجود تھے [2] اُن کی شاعری عموماً شرنگار رس کی ہے جس کے مانوس کردار رادھا اور کرشن ہیں۔ وِدیاپتی اپنے کلام کی شیرینی اور ترنم کی وجہ سے "میتھل کوکلا" (بلبلِ متھلا) کہلاتے ہیں اُن کے ایک گیت کے ترجمے کا ایک حصہ دیکھئے:۔

بیت چلی ہے بیت چلی ہے بیت چلی ہے رات
ادھو۔ بیت چلی ہے رات

اب تک آئی نہیں ہے رادھے　　سوچ کی ہے یہ بات　　ادھو بیت چلی ہے رات
رستے میں سو ڈر کی باتیں　　بیری زہری ناگ
کوئی نہ جانے چھپ کر بیٹھا۔ کون لگائے گھات۔ ادھو بیت چلی ہے رات
شرمیلی نرمل سی ناری وہ آئی وہ آئی　　اچھا کہدے رستے میں تو ڈر سے نہیں گھبرائی
تیرے من میں کون سی شکتی تجکو یہاں تک لائی　　وِدیاپتی یہ بات بجھائیں۔ پریم کی شکتی بھاری [3]

بنگلہ۔ مہاراشٹری اور میتھلی وہ زبانیں ہیں جو اُردو کی نسبت ہندی سے زیادہ قریب ہیں اس لئے ان کے تصورات و عقائد کا اُردو روپ بھی ہندی سے متاثر نظر آنا ناگزیر ہے لیکن اس کے باوجود انھیں اُردو ادب کے مزاج کے ناموافق یا ناسازگار نہیں کہا جاسکتا۔ اُردو روپ میں منتقل ہونے کے بعد وہ اُردو ادب کا ہی سرمایہ بن جاتے ہیں۔

---

[1] ۔ میراجی کے گیت۔ مکتبہ اردو بار اول ص ۳۱۔
[2] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۵۹
[3] ۔ میراجی کے گیت، ص ۲۹۔

اب ہم بعض اُن زبانوں کے اُردو تراجم پیش کرتے ہیں جن میں مزاجاً فارسی اور اُردو سے قربت حاصل ہے۔ سب سے پہلے ایک بلوچی گیت کا اُردو ترجمہ دیکھئے جسے شہاب رفعت نے بلوچی سے اُردو میں منتقل کیا۔

سوار

میں بانکا گھڑا سوار — مری گھوڑیاں تیز طرار — صبا تیز رفتار
مری بانکی کامنی نار — جہاں ہرے ہرے سبزہ زار — چشمہ سار
کچھ دیر وہاں ٹھہروں گا — وہ روئے حسین ڈھونڈوں گا
دُنیا کی خوشی پاؤں گا
وہ صورت چلتی پھرتی — بدلی میں جھلکی جلدی
جیسے ہو چاند کی دیوی
دامن کو اُٹھا کر جیتی (مطبوعہ ماہِ نو کراچی۔ استقلال نمبر ۱۹۵۳ء ص ۸۸)

اور یہ ایک پشتو 'اللہ ھو' کا اُردو ترجمہ ہے۔ اللہ ھو پشتو میں لوری کو کہتے ہیں۔ اسے پشتو لوک گیتوں میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔ اس کے ذریعے ماں اپنے بچے کے کانوں میں بہادری اور اولوالعزمی کا جادو پھونکتی ہے۔ نمونہ ملاحظہ کیجئے:۔

مری جاں چین سے جھولے میں سوجا — حسیں خوابوں کے نظاروں میں کھو جا
گیا ہے باپ تیرا جنگ کرنے
وطن کی آن پر جاں سے گذرنے — کیا حملہ فرنگی فتنہ گر نے
اگر دیکھا جبیں سائی کا سپنا
نہ بخشوں گی تجھے میں دودھ اپنا — بلا سے بھوک کے ہاتھوں ترٹپنا
مری جاں چین سے جھولے میں سوجا

(ترجمہ از رضا ہمدانی۔ ماہِ نو کراچی ۱۹۵۳ء ص ۱۰۴)

سندھی اور اُردو ادب میں اور بھی زیادہ مماثلت پائی جاتی ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ شمالی ہند میں ایرانی صوفیاء کی سب سے پہلی بستیاں سندھ میں قائم ہوئیں اس لئے سندھی ادب کے تصورات بہت کچھ اُردو کی طرح فارسی سے متاثر ہیں۔ سندھی

اور اردو دونوں کا چراغ فارسی سے روشن ہوا اسی وجہ سے دونوں زبانوں کے مزاج ایک گونہ موافقت کے حامل ہیں۔ یہاں شاہ عبداللطیف بھٹائی کی ایک سندھی نظم "عمر ماروی" کا اُردو ترجمہ پیش کیا جاتا ہے جس کے مترجم ابن انشا ہیں۔

ماروی مارو قبیلہ کے ایک غریب گلہ بان کی لڑکی تھی جس کی نسبت اپنے ہی قبیلے مارو کے ایک نوجوان سے ہو چکی تھی۔ ماروی کو عمر کوٹ کا راجا سمرو اُٹھا کر لے گیا اور اپنے دو منزلے میں قید کر دیا۔ ماروی نے اپنے منگیتر کی یاد میں ملول و مضطرب رہ کر دن گذارنے شروع کر دیئے ذیل کے گیت میں ماروی اپنی بے بسی اور بے کسی کا رونا روتی ہے اور سمرو کو لعن طعن کرتی ہے:

کہاں گیا مرا حُسن اے سمرو چہرا میرا پیلا — قسمت نے میرا روپ انیلا چھین لیا سب لوٹا
اے سمرو اک بار کسی کا روپ اگر لٹ جائے — لاکھ جتن کر دیکھے لیکن پھر وہ بات نہ پائے
کھو کے میں اپنا روپ اے سمرو دیس اپنے کیا جاؤں — اپنے نگر کے چرواہوں کو کیسے مکھ دکھلاؤں
مجھ کو تو بس پی کی ہے چاہت لیکن میں شرماؤں — کس مُنہ سے سراو نچا کر کے ماروؤں آگے جاؤں
مجھ کو کہیں تو دفن ہی کر دے اے سمرو اے بیری — میں نے یہاں پر آ کے چھوڑی ریت وہ چرواہوں کی
گاؤں میں اپنے ہوگا وہ بانکا — بیٹھی سوچ رہی ہوں
مجھ کو تو پی سے آس لگی ہے — کب جاؤں اسے دیکھوں

(مطبوعہ رسالہ ماہِ نو کراچی۔ استقلال نمبر ۱۹۵۳ء ص ۱۰۰)

پشتو اور بلوچی کی نسبت سندھی اردو سے قریب ہے اور پنجابی سندھی کی نسبت بھی اُردو سے قریب ہے۔ جدید شہری پنجابی کا مفہوم تو پنجابی سے ناواقف اُردو داں بھی سمجھ لیتے ہیں لیکن قصباتی اور دیہاتی پنجابی، غیر پنجابیوں کے لئے بالکل اجنبی زبان ہے۔ پنجابی اپنی رومانی پریم کتھاؤں کے لئے مشہور ہے۔ ہیر رانجھا، مرزا صاحباں اور ششی پنوں اُس کی لازوال عشقیہ داستانیں ہیں۔ وارث شاہ کی ہیر اور بوعلی شاہ قلندر کی کافیاں تو پنجابی عوامی ادب کے بیش بہا خزانے ہیں۔ پنجابی کی اکثر تصنیفات اُردو میں منتقل ہو چکی ہیں یہاں بوعلی شاہ قلندر پانی پتی کی ایک کافی کے اُردو ترجمے کا نمونہ دیا جاتا ہے۔ ترجمہ عبدالمجید بھٹی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔

گدازِ عشق

میں ہوں چھلّے چوڑیاں پہنے
ہار حمیل گلے میں پہنے
پیا ملے تو پھر کیا کہنے
بھیگے کجرے نین پیا ملن کو رہیں بے چین

راتیں ہوگئی ہیں اندھیاری
گلیوں میں پہرے دار
میں بے دام غلام ہوں تیری اے مرے دلدار
بھیگے کجرے نین پیا ملن کو رہیں بے چین

آجاؤ تمھیں گر آنا ہے
ہمیں وہی کٹورے نہانا ہے
ہمیں پی کو شرف ہرمانا ہے
بھیگے کجرے نین پیا ملن کو رہیں بے چین

محولہ بالا تراجم کا اگر مجموعی طور سے جائزہ لیا جائے تو دو چیزیں نمایاں ہوتی ہیں پہلی تو یہ کہ تراجم چاہے بنگلہ کے ہوں یا مہاراشٹری کے۔ گجراتی کے ہوں یا پشتو کے۔ ان کا اسلوب بیان عموماً ہندی سے متاثر ہے۔ اُن میں عموماً شرنگار رس کی ہندی شاعری کی کردارِ خصوصی ایک زنِ مہجور کے دل کی دھڑکن صاف طور سے سُنائی دیتی ہے۔ ترجموں میں ہندی تلمیحات اور سہل عام فہم ہندی الفاظ کے استعمال کا عام رُجحان ملتا ہے۔ بحریں اکثر ہندی گیت کی طرح متنوع اور مترنم ہیں۔

دوسری چیز جو زیرِ نظر بحث کے اعتبار سے نہایت اہم ہے وہ یہ ہے کہ ان میں سے کوئی بھی ترجمہ اُردو میں اجنبی نہیں معلوم ہوتا۔ جن دوسری زبانوں کے یہ تراجم ہیں ان کے معتقدات و مسلمات چاہے اُردو میں مروّج تصوّرات سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں لیکن اُردو کے سانچے میں ڈھلنے کے بعد وہ اردو میں اس طرح گھُل مل گئے ہیں کہ ان پر بالکل طبع زاد اُردو تخلیقات کا دھوکا ہوتا ہے۔ یہ اس امر کا ثبوت ہے کہ

اُردو وہ سنگم ہے جہاں ہر طرف سے آنے والے دریا اس طرح مل جاتے ہیں کہ ان کی انفرادیت گنگا جمنا کی طرح الگ الگ باقی نہیں رہتی بلکہ اُردو کی دھارا میں مل کر وہ سب ایک ہی گنگا کے روپ میں آگے بڑھتے ہیں۔ اُردو کا دامن اتنا وسیع اور حوصلہ اتنا بلند ہے کہ اس میں ہر زبان کے ادب کے لئے گنجائش ہے۔ اردو ادب جامد اور ساکت نہیں بلکہ جاری و ساری ہے۔ اُس کے مزاج کی یہ خصوصیت ہے کہ ماحول اور زمانے کے مطابق آسانی سے نئے سانچوں میں ڈھل سکتا ہے اور دوسری زبانوں کے ادب کو اپنے سانچوں میں ڈھال سکتا ہے اس کے مزاج کی یہی لچک اُس کی بقائے دوام کی ضامن ہے!

حکایت طول پکڑتی جارہی ہے اس موقع پر ہمارا مقصود اُردو ادب کے مزاج کا کوئی جامع تجزیہ کرنا نہیں ہے اس کے لئے وسیع تر میدان درکار ہے اور وہ ہمارے موجودہ مطالعے کے لئے کسی حد تک غیر متعلق بھی ہو سکتا ہے۔ ہمیں اردو ادب کے ان پہلوؤں کی نشان دہی کرنی ہے جو ہمارے موضوع سے قریب یا بعید کا تعلق رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اُردو پر ہندی کا اثر جاننے کے لئے ہمیں اُردو کے وطن۔ مقامی اور مذہبی اعتقادات یا ترجیحات سے آشنا ہونا ہوگا۔

بیسویں صدی میں اور بالخصوص آزادی کے بعد اردو زبان و ادب پر دو اعتراضات کئے گئے ہیں۔ اس میں بدیسی عناصر کو دیسی عناصر پر ترجیح دی جاتی ہے اور یہ محض اسلامی زبان و اسلامی ادب ہے۔ ظاہر ہے یہ دونوں باتیں حقیقت کو اتنا سادہ بنانے کی کوششیں ہیں کہ خود حقیقت مسخ ہو جاتی ہے۔ اُردو ادب شروع سے آخر تک ایک ہی رنگ و آہنگ میں نہیں رہا۔ دکنی ادب میں مقامی عناصر کی اتنی ہی کثرت ہے جتنی کسی ہندوستانی ادب میں ہونی چاہئے۔ شمالی ہند میں مخصوص وجوہ کی بنا پر ضرور یہ رنگ بدلتا نظر آتا ہے لیکن غدر کے بعد ایک اہم تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔ دو متضاد دھارے ساتھ ساتھ چلنے لگتے ہیں۔ وہ ہیں ملّیت اور قوم پرستی۔ دونوں ہی بڑی شدید شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر سے ۱۹۴۷ء تک کانگریس اور مسلم لیگ حیات و مرگ کی جدل میں مبتلا ہیں اردو ادب میں بھی دونوں کے نمایندہ رجحان اسی قوت سے ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر اقبال نے وطن کے پیرہن کو مذہب کا کفن

قرار دیا تو بیسویں صدی کے اردو ادب میں وطن پرستی سے شرابور ادب بھی اسی جوش و ولولہ کے آہنگ میں ملتا ہے اور ہم اُردو ادب کے ایسے منتخبات کو کسی بھی دوسری ہندوستانی زبان کے ادب کے منتخبات کے مقابل رکھ سکتے ہیں۔

ترقی پسندی نے ادب کو قومیانے کی جو رسم شروع کی تھی آزادی کے بعد وہ پوری طرح بالیدہ ہوگئی اب اُردو زبان و ادب سے بیرونی عناصر ختم ہوتے جارہے ہیں منجملہ ان عناصر کے جو ہماری نئی تہذیب کا جزو ہو کے رہ گئے ہیں ہمارا اشارہ بیرونی مغرب کی طرف ہے۔

بہرحال اُردو میں عجمی ئے کے ماند پڑنے کی وجہ سے کم از کم زبان و بیان میں ہندی اثرات ایک بار پھر توانا ہونے لگے ہیں اور تعجب یہ ہے کہ یہ ہندوستان ہی میں نہیں پاکستان کی شاعری کے ایک حصّے میں بھی نمایاں ہیں۔ ان اثرات کی چھان بین آئندہ ابواب میں کی جائے گی۔ اسی کے بعد ہم کسی قابلِ اعتماد نتیجے پر پہنچ سکیں گے!

تیسرا باب

(قدیم اُردو ادب پر ہندی اثرات۔ ۱۲۵۰ تا ۱۷۵۰ء)

جس طرح اردو زبان کے اولین نمونے صوفیائے کرام کے ملفوظات کی شکل میں ملتے ہیں اسی طرح اُردو کا ابتدائی ادب بھی انھیں بزرگوں کا مرہونِ منّت ہے۔ ہندوستان میں ویدک عہد سے ہی مذہبی ادب منظوم تصانیف کی شکل میں ملتا ہے۔ خود وید اور گیتا کے اشلوک اس کا بیّن ثبوت ہیں۔ مندروں میں گیت اور بھجن گائے جاتے ہیں۔ ہَوَن، یگیہ اور دوسری مذہبی رسوم کے وقت بھی نظم کا نثر پر غلبہ نظر آتا ہے۔ اولیاء اور صوفیاء ہندوستان آئے تو انھوں نے بھی تبلیغ مذہب کے لئے نظم کا ہی سہارا لیا چنانچہ قریب قریب ہر مشہور مبلّغ کسی نہ کسی شکل میں شعر کہتا نظر آتا ہے۔ لیکن شاعری ان کا مقصود نہیں بلکہ ذریعہ تھی۔ وہ بیرونی حملہ آوروں کے ساتھ یا ان کے فوراً بعد یہاں وارد ہوئے تھے اُن کا اور اُن کے خانوادوں کا مقصد ہندوستانی عوام کو بدلتے ہوئے حالات کے لئے تیار کرنا تھا۔ انھیں اسلام کی تعلیم دینا اور اُن کے اپنے عقیدوں سے منحرف کرنا اُن کا مطمحِ نظر تھا۔

بدنصیبی سے اُس عہد کی اکثریت کسی ملکی زبان میں حروف شناسی تک کی گنہگار نہ تھی ایسے لوگوں کے لئے صوفیاء کرام نے ضرورتاً وہی زبان اختیار کی جسے یہاں کے عوام آسانی سے سمجھ سکتے تھے اس طرح رشد و ہدایت کے لئے عموماً اسی خطّے کی زبان استعمال کی گئی جہاں ان بزرگوں نے اپنی خانقاہیں۔ درگاہیں اور تکئے قائم کئے۔ وہ خود وہاں کی زبان پر عبور نہ رکھتے تھے لیکن اُن کے عقیدت مندوں نے جو کچھ اور جس زبان میں ان کے مُنھ سے نکلا اسے حرزِ جاں بنا لیا اور اس طرح خوش قسمتی سے اب تک اُس میں سے کچھ نہ کچھ محفوظ رہ گیا۔

یہ امر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ اُردو ادب کی طفلی کے اس ابتدائی دَور میں جو کچھ بھی ملتا ہے وہ ہندی ادب سے اس قدر قریب ہے کہ کبھی کبھی تو اسے اُردو کہنا ہندی کی حق تلفی نظر آتی ہے لیکن وہ سب کچھ فارسی داں مسلمان صوفیاء کے قلم سے نکلا ہے اور صرف فارسی رسم الخط ہی میں محفوظ ہے اس لئے وہ اُردو ادب کا جزو لاینفک ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ گرد و پیش کے ہندی رجحانات اور ہندی طرزِ نگارش سے متاثر ہے!

اس ابتدائی دَور میں ہندی کے سب سے پہلے مصنف کی حیثیت سے خواجہ مسعود سعد سلمان (متوفی قریب سنہ ۱۱۳۱ء)[1] کا نام ہمارے سامنے آتا ہے کہتے ہیں وہ فارسی۔ عربی کے علاوہ ہندی کے بھی شاعر تھے اور انھوں نے تین دیوان جمع کئے تھے ایک عربی میں۔ ایک فارسی میں اور ایک 'ہندوی' میں۔ محمد عوفی (لباب الالباب۔ جلد دوئم ص ۲۴۶) اور امیر خسرو (دیباچہ غرۃ الکمال ص ۶۶) ان کے ہندوی دیوان کی شہادت دیتے ہیں[2] لیکن بدقسمتی سے ان کے اس کلام کا کوئی نمونہ نہیں ملتا۔ چونکہ اس زمانے میں اہل فارسی تمام ہندوستانی زبانوں کو ہندی یا ہندوی کہہ دیتے تھے اس لئے محض اس نام کی بنا پر وثوق کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کس زبان کے شاعر تھے!

اسی طرح خواجہ معین الدین چشتی (متوفی سنہ ۱۲۲۵ء) اور آپ کے خلیفہ حضرت خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (متوفی سنہ ۱۲۳۵ء) کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ آپ نے ملکی زبان سیکھی تھی لیکن ان حضرات کی بھی کوئی تصنیف ہندی یا اس سے ملتی جلتی کسی اور زبان میں نہیں ملتی۔ ہاں ان روایات سے اتنا ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ اس عہد میں اولیاء اور صوفیاء ملکی زبان ہندی کی طرف مائل تھے اور رُشد و ہدایت اور تبلیغ کے لئے اس زبان کو استعمال کرتے تھے۔

روایات سے قطع نظر، اصل میں اس دَور کے اربابِ قلم میں سب سے پہلے حضرت بابا فرید گنج شکر (۱۱۷۳ء - ۱۲۶۵ء)[3] کا نام نامی سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر سنیہ دیو چودھری نے بابا فرید کے والد حضرت کمال الدین کو محمود غزنوی کا بھانجا بتایا ہے[4] جو سلطان شہاب الدین کے حملے کے زمانے میں کابل سے آکر پہلے لاہور، پھر قصور اور آخر میں ملتان

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۱۵۔ [2] پنجاب میں اردو مطبوعہ انجمن ترقی اردو طبع اول ص ۶۵
[3] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۴۰۔ [4] ہندی دوہے کا اتہاس۔ بار اول سنہ ۱۹۵۵ء ص ۴۰۔

بس گئے تھے۔ بابا فرید قصبہ کھیت وال ضلع ملتان میں پیدا ہوئے تھے لیکن سکونت انھوں نے پاک پٹن (پنجاب) میں اختیار کی۔ وہ ایک باکمال بزرگ ہونے کے علاوہ فارسی اور پنجابی کے شاعر بھی تھے۔ کچھ ہندی کلام بھی آپ سے منسوب ہے لیکن اس کی صحت کی ابھی پوری طرح توثیق نہیں ہو سکی ہے[1]

خوش قسمتی سے بابا فرید کے ایک سو تیس[2] دوہے سکھوں کی مذہبی کتاب "آدگرنتھ صاحب" میں محفوظ ہیں۔ گرنتھ صاحب سکھوں کے پانچویں گرو ارجن دیو کے حکم سے گرداس نے سمبت ۱۶۶۱ (۱۶۰۴ء) میں مرتب کیا تھا[3] سکھوں میں گرو گرنتھ صاحب کو وہی درجہ حاصل ہے جو ہندوؤں میں وید کو یا مسلمانوں میں قرآن مجید کو حاصل ہے۔ اس لئے اُس میں ایک لفظ کا پھیر بدل بھی ممکن نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ بابا فرید کا جو کلام اس میں محفوظ ہے وہ گرنتھ صاحب کی ترتیب کے زمانے میں بھی اسی صورت میں انھیں کا کلام مانا اور سمجھا جاتا تھا۔ اس لئے وہ ان کے منتشر کلام کی نسبت زیادہ مستند سمجھا جانا چاہئے۔ بابا فرید کے کلام کے مندرجہ ذیل نمونے گرنتھ صاحب ہی میں سے لئے گئے ہیں[4]

فریدا بیج بچھائی کنت کو کیا ہم سنگار — سیجے کنت نہ آئیا ایں دے بھیار وکار
جوبن جائے تو جائے پر پیا کی پیت نہ جائے — دیکھ سکھی! جوبن کتنے بن پریت کئے کملائے
دور ہے گھر اور گلی میں چکڑ اور پیا سے پیار — چلوں فرید تو کمبل بھیگے رہوں تو ٹوٹے پیار
کاگا کرنگ ڈھنڈیا بگلا کھائیا مانس — ایہہ دو نیناں مت چھویا پیا دیکھن کی آس
کاگا چونڈ نہ بینجرا بین تو اُٹھ جائے — جس پنجرے مرا سا ہے تن مانس نہ کھائے

بابا فرید کے کلام پر ایک نظر ڈالنے سے ہی اس پر ہندی ادب کے بے پناہ اثرات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً ہندی شاعری کی یہ امتیازی خصوصیت ہے کہ اس میں تخاطب عورت کی جانب سے ہوتا ہے اور مخاطب عموماً خود اس کا شوہر ہوتا ہے۔ معاملہ جب مجاز سے بڑھ کر حقیقت تک پہنچتا ہے اور خدائے ذوالجلال کو محبوب کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے تو بھی انداز تخاطب وہی باقی رہتا ہے ہندی میں اسی کو

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۴۰۔ [2] ہندی دوہے کا اتہاس ۱۹۵۵ء ص ۱۲۲
[3] شری آدگرو گرنتھ صاحب جی۔ گرمکھ پریس امرتسر ص ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴۔

"پتنی پتی روپ" کی اصطلاح سے تعبیر کیا جاتا ہے اُردو میں خُدا محبوب تو ہے لیکن اسے شوہر۔ کنت یا پیا کے نام سے نہیں پکارا جاتا۔ یہ ہندی کی ہی خصوصیت ہے۔

بابا فرید نے عموماً ہندی ادب کے پتنی پتی روپ کی روایت کو قائم رکھا ہے وہ ہندی شاعری کی نارِ مہجور کی طرح سنگار کر کے اپنے پیا کے لئے سیج بچھاتے ہیں لیکن پیا نہیں آتا تو دل میں طرح طرح کے وسوسے پیدا ہوتے ہیں اُن کی فرقت نصیب کو جوانی بیت جانے کا تو ملال نہیں لیکن ڈر یہ ہے کہ اسے پیا کی اُس پریت سے ہی ہاتھ نہ دھونا پڑے جس کے بغیر نہ جانے کتنی جوانیاں کُمھلا گئیں وہ جانتے ہیں محبوب حقیقی تک پہنچنا آسان نہیں ہے راستے میں نہ جانے کتنے پُل صراط ہیں اگر وہاں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں تو تر دامنی کا اندیشہ ہے اور اگر گھر بیٹھ رہیں تو قطع محبت کا ڈر ہے۔

بابا فرید ہندی شاعری کی روایات سے کافی آشنا معلوم ہوتے ہیں۔ ہندی میں ہنس۔ مور۔ پپیہے۔ بھونرے اور کوئل کے علاوہ کاگ (کوّے) سے بھی طرح طرح کے کام لئے جاتے ہیں کبھی فراق زدہ اس کے ذریعے سندیسے بھیجتی ہے کبھی اس سے التجا کرتی ہے کہ تن مُردہ کے ماس کو تو چاہے چُن چُن کے کھا لینا لیکن آنکھوں کو باقی چھوڑ دینا کیونکہ ابھی تک اُمید دیدار باقی ہے محولہ بالا دوہوں میں یہ تمام ہندی تصورات جلوہ گر ہیں۔

ہندی بحر اور موضوع کے علاوہ بابا فرید نے ہندی کے سہل اور سبک الفاظ کے استعمال کو بھی نہایت فراخدلی سے روا رکھا ہے وہ ترک کرنے کو تجنا۔ راہ کو باٹ۔ دِل کو مَن۔ غرور کو ابھمان۔ خدا کو بھگوان۔ طائر کو پنچھی۔ زمین کو دھرتی۔ خاک کو کھیہ۔ جسم یا عضو کو انگ اور "مرد باخُدا" کو ہری جن کہنے میں جھجک محسوس نہیں کرتے۔ ملاحظہ کیجئے۔

فریدا روڑہ ہوریہ باٹ کا تج من کا ابھمان — ایسی رہنی جو رہے تاہے ملے بھگوان
روڑہ ہوا تو کیا ہوا پنچھی کو دُکھ دیہہ — ہری جن ایسا چاہئے جیوں دھرتی میں کھیہ
کھیہ ہوا تو کیا ہوا جیوں اڑ لاگے انگ — ہری جن ایسا چاہئے جوں پانی سرنگ
پانی ہوا تو کیا ہوا سیرا تتا ہوئے — ہری جن ایسا چاہئے ہری جیسا ہوئے

ان دوہوں کو پڑھئے بالکل ہندی سنت شاعروں کا کلام معلوم ہوتا ہے اصل میں ان کے یہاں ایشور اللہ۔ رام اور رحیم کا جھگڑا نہ تھا۔ محبت ان کا مسلک اور

با برہمن رام رام ان کا عقیدہ تھا۔ ان کے یہاں ہندی اُردو کا تنازعہ نہ تھا انھوں نے اپنے خیالات کو جب نظم کے سانچے میں ڈھالنا چاہا تو ہندی بحریں۔ ہندی اسلوب اور ہندی رُجحانات کو کھلے دل سے اپنایا اس طرح ان کا کلام ہندی سے قریب ہوتا چلا گیا۔ کہتے ہیں شیخ بوعلی قلندر پانی پتی (وفات ۱۳۲۴ء) بھی اسی زبان میں درس و ہدایت فرماتے تھے ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی اس مشہور دوہے کو انھیں سے منسوب کرتے ہیں[1]

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے — بدھنا ایسی کیجیو بھور کدھی نا ہوئے

اگر یہ دوہا حضرت بوعلی قلندر کا ہے تو انھیں اُردو کا نہیں بلکہ ہندی کا اعلیٰ پایہ کا شاعر ماننا چاہئے۔ اس دوہے کا مصرعِ ثانی جس حسین خیال اور دلآویز طرز بیان کا حامل ہے وہ کسی بھی شاعر کے لئے باعثِ فخر ہوسکتا ہے ایسی مایوسی۔ ایسی بے چارگی اور پھر ایسی معصوم مگر ناممکن القبول التجا "بھور کدھی نا ہوئے" ایک مصرع میں ایسے سیدھے سادے الفاظ کی مدد سے بیان کر جانا کسی خدائے سخن کا ہی کارنامہ ہو سکتا ہے۔

مولوی عبدالحق صاحب نے بھی شیخ صاحب کی زبان سے بھی یہی دوہا کہلوایا ہے[2] لیکن وہاں اس کی شانِ نزول دوسری ہے۔ وہ صاحبِ فرہنگ آصفیہ کے حوالے سے لکھتے ہیں "ساتویں صدی ہجری ..... میں جس زبان کا رواج تھا اُس کی اس دوہے سے جو حضرت شیخ شرف الدین بوعلی قلندر صاحب کی زبانِ مبارک سے مبارز خاں کے ارادۂ سفر کے موقع پر نکلا، کیفیت معلوم ہوتی ہے (اس کے بعد یہی دوہا نقل کیا ہے اور آگے لکھا ہے) اس مضمون کو "آپ نے فارسی میں ادا کیا ہے"

من شنیدم یار من فردا رود راہِ شتاب — یا الٰہی تا قیامت بر نیاید آفتاب

پروفیسر محمود خاں شیرانی نے یہ دوہا اور اس کا فارسی ترجمہ نقل کر کے لکھا ہے کہ [illegible] نے (شیخ بوعلی قلندر) مبارز خاں کے ارادۂ سفر کے وقت یہ ہندی دوہا اسکے ترجمہ فارسی کے خاں کے پاس بھیجا تھا"[3]

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۱۱۱۔ [2] اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں ..... ص ۱۲۰
[3] پنجاب میں اُردو لکھنؤ ایڈیشن بار اول ص ۴۲

ان دونوں بیانات کا لازمی نتیجہ یہ نہیں ہے کہ یہ دوہا خود شیخ صاحب کی تصنیف ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ دوہا ان کی زبان پر چڑھا ہوا تھا اور انھیں اتنا پسند تھا کہ انھوں نے حسب حال سمجھ کر اسے خان موصوف کو مع اس کے فارسی ترجمے کے لکھ بھیجا۔ ڈاکٹر صفدر آہ نے فرہنگِ آصفیہ کے حوالے کے باوجود اسے امیر خسرو کا بتایا ہے[1]۔ اگر یہ دوہا واقعی شیخ بوعلی قلندر کا ہے تو وہ ایک بلند پایہ ہندی شاعر کہے جا سکتے ہیں لیکن سوال یہ ہے کہ کیا انھوں نے ایک ہی دوہا کہا ہوگا؟ امیر خسرو سے منسوب اور دوہوں کو دیکھا جائے تو یہ بالکل انھیں کے انداز اور معیار کا معلوم ہوتا ہے لیکن جب تک کوئی اور ثبوت نہ ملے اسے امیر خسرو کی ملک بتانا احتیاط کے خلاف ہوگا۔

امیر خسرو (۱۲۵۳ - ۱۳۲۵ء)

اردو ادب کے اس ابتدائی دور میں بحیثیت شاعر و مصنف سب سے درخشاں و تابندہ شخصیت حضرت امیر خسرو (۱۲۵۳ء - ۱۳۲۵ء) کی نظر آتی ہے۔ خسرو کے والد امیر سیف الدین ترکوں کے لاچین قبیلے کے سردار تھے اور اپنے وطن کش (ماوراء النہر) سے شمس الدین التمش (۱۲۱۰ء - ۲۹ اپریل ۱۲۳۶ء)[2] کے عہد حکومت میں ہندوستان آئے تھے اُن کی شادی اپنے زمانہ کے ایک با اثر امیر اور رکن سلطنت عماد الملک کی دختر سے ہوئی تھی وہی خسرو کی والدہ ہیں۔ خسرو پٹیالی ضلع ایٹہ میں پیدا ہوئے لیکن وہ آٹھ ہی سال کے تھے کہ ان کے والد کسی لڑائی میں مارے گئے اور خسرو مجبوراً اپنے نانا عماد الملک کے یہاں دہلی آکر رہنے لگے۔

خسرو نے سلطان غیاث الدین بلبن (متوفی ۱۲۸۶ء)۔ کیقباد متوفی ۱۲۹۰ء۔ جلال الدین فیروز متوفی ۱۲۹۶ء۔ علاء الدین خلجی متوفی ۲ جنوری ۱۳۱۶ء۔ شہاب الدین عمر، پانچ چھ سالہ لڑکا (مدت حکومت چند دن)۔ قطب الدین مبارک متوفی اپریل ۱۳۲۰ء۔ ناصر الدین خسرو متوفی پانچ دسمبر ۱۳۲۰ء اور غیاث الدین تغلق متوفی ۱۳۲۵ء کے عہدِ حکومت دیکھے تھے۔

ان تمام بادشاہوں میں سے کسی کی موت کے بعد اس کا جانشین پُر امن طریقے سے

۱۔ علیگڈھ تاریخ ادب اُردو ص ۴۷۱۔

۲۔ ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا ص ۲۸۴۔

تخت پر نہیں بیٹھا۔ بلبن کی وفات کے بعد کیقباد برسرِ حکومت ہوا اسے جلال الدین خلجی نے قتل کرا کے لاش جمنا میں پھنکوا دی جلال الدین کو اس کے بھتیجے علاء الدین خلجی نے قتل کرا دیا اور اس کے بیٹوں کی آنکھیں نکلوا دیں۔ علاء الدین کی وفات پر اس کے خواجہ سرا کافور نے خلجی کی بیگم کو قید میں ڈال دیا اور دو بیٹوں خضر خاں اور شادی خاں کی آنکھیں نکلوا دیں۔ تیسرا بیٹا مبارک قید سے نکل بھاگنے کی وجہ سے اندھا ہونے سے بچ گیا۔ کافور نے علاء الدین خلجی کے ۵-۶ سالہ بچے شہاب الدین عمر کو برائے نام تخت پر بٹھا کر خود حکومت کرنا شروع کر دی لیکن صرف ۳۵ دن کے بعد کافور قتل کر دیا گیا۔ عمر کا ولی اب اس کا بھائی مقرر کیا گیا لیکن صرف ۶۴ دن کی ولایت کے بعد مبارک نے اس طفلِ معصوم کی آنکھیں نکلوا دیں اور خود قطب الدین مبارک شاہ کے لقب سے بادشاہ بن کر شاہی خاندان کے بہت سے افراد کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ اپریل ۱۳۲۰ء کی شب میں مبارک کے محبوب ملازم خسرو خاں نے نہ صرف مبارک کو قتل کر دیا بلکہ پورے خلجی خاندان کا خاتمہ کر دیا۔ چند مہینے بھی نہ گذرے تھے کہ خسرو کو غازی ملک نے شکست دی اور ۵ ستمبر ۱۳۲۰ء کو اس کا سر قلم کرا دیا۔ اب غازی ملک غیاث الدین تغلق کے لقب سے سریر آرائے سلطنت ہوا لیکن فروری مارچ ۱۳۲۵ء میں وہ ایک محل میں جسے اس کے لڑکے جونا خاں نے خاص اسی غرض سے بنوایا تھا دب کر مر گیا۔ یہ ہیں اُن بادشاہوں کے کارنامے جن کے درباروں سے کسی نہ کسی طرح امیر خسرو متعلق رہے۔

جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ امیر خسرو ان میں سے ہر بادشاہ قاتل اور مقتول دونوں کے یہاں، مقبول اور معزز رہے تو ہمیں ماننا پڑتا ہے کہ امیر خسرو ایسے ذہین۔ طباع اور زمانہ شناس اور سیاسی شعور کے حامل تھے کہ اس کی مثال تاریخ میں ملنا مشکل ہے۔ لیکن انسان آخر انسان ہے کوئی بھی ان بادشاہوں کے عبرتناک انجام کو دیکھ کر متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ امیر خسرو پر تصوف کا گہرا اثر پڑا اور وہ تمام دن دربار داری کے بعد رات کو دیر تک اپنے مُرشد حضرت نظام الدین اولیاء کی خدمت میں حاضر رہتے۔ کون جانتا ہے کہ ان کی زندگی کے یہی چند لمحات ان کے لئے باعثِ سکون ہوتے ہوں!

شاعری خسرو کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کی زود گوئی کے قصوں سے کتابیں

بھری پڑی ہیں۔ اُن کی ابیات کی تعداد کو قابل قبول بنانے کے لئے بیت کو مصرعہ کا مترادف قرار دے کر انھیں پانچ لاکھ سے گھٹا کر ڈھائی لاکھ تک پہنچایا گیا۔ اسی طرح اُن کی تصانیف کی تعداد بھی ننانوے تک بتائی گئی۔ ظاہر ہے یہ بیانات مبالغے سے خالی نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ خسرو نہایت پُرگو اور صاحب تصانیف کثیرہ شاعر تھے۔ انھیں فارسی۔ عربی اور ترکی کے علاوہ سنسکرت سے بھی واقف بتایا جاتا ہے۔ وہ کئی اور علاقائی زبانیں بھی جانتے تھے۔ زبانوں سے ان کے شغف کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ اس ابتدائی عہد میں انھوں نے نہ صرف ہندوستان کے مختلف خطوں میں بولی جانے والی تقریباً تمام زبانوں کا جائزہ لیا ہے جسے بعد میں گریرسن نے بھی مشعلِ راہ بنایا۔

امیر خسرو ہندی کے گہوارے میں پیدا ہوئے تھے اور بچپن ہی سے دہلی کے ادبی ماحول میں سانس لیتے رہے ظاہر ہے ان کی مادری زبان ہندی تھی۔ ڈاکٹر وحید مرزا کہتے ہیں کہ "------ اُن (خسرو) کی ماں بلاشبہ ہندی نژاد تھیں ---- گویا ہندی خسرو کی مادری زبان تھی"[1]۔ تعجب ہے کہ ڈاکٹر وحید مرزا کو خسرو کی والدہ کے "بلاشبہ ہندی نژاد" ہونے کا ذکر کرنے کی ضرورت پیش آئی۔ یہ بات ہمیں اس لئے کھٹکی کہ ایک ہندی محقق ڈاکٹر برج بھوشن سنگھ نے خسرو کی ماں کو صراحتاً راجپوتنی بتایا ہے[2] حالانکہ امیر عماد الملک کی دختر کے راجپوتنی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ خسرو کی نانی تو راجپوتنی ہو بھی سکتی ہیں۔ کچھ بھی ہو خسرو کو ہندی زبان پر عبور حاصل تھا اس کا ثبوت اُن سے منسوب ہندی شاعری ہے۔ خسرو کی ہندی شاعری پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر صفدر آہ نے لکھا ہے کہ انھیں فارسی شاعری میں "ظالم اور جابر بادشاہوں کی جھوٹی تعریف۔ سیاست۔ رواج اور ضرورت سے مجبور ہو کر کرنا پڑی تھی لیکن ہندی شاعری ان کا آزاد نغمہ ہے"[3] ظاہر ہے فارسی سے بچ کر انھوں نے جو کچھ بھی کہا ہوگا وہ ہندی کے قریب ہوگا لیکن بدقسمتی سے ان کے ہندی کلام کے مستند نمونے گنے چنے ہی ملتے ہیں۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی رائے میں[4] خسرو کی ہندی شاعری کا پہلا مستند ماخذ

۱۔ امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۶۔

۲۔ مضمون "جن کوی امیر خسرو" مطبوعہ ہندی رسالہ سرسوتی الٰہ آباد۔ دسمبر ۱۹۵۵ء ص ۲۸۸

۳۔ امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر ۱۹۶۲ء مقدمہ۔ ۴۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۱۶۔

وجہی کی سب رس (مصنفہ ۱۶۳۵ء) ہے جس میں امیر خسرو کا یہ دوہا اُن کے نام کے ساتھ ملتا ہے۔

پنکھا ہو کر میں ڈلی ساتی تیرا چاؤ منجھ جلتی جنم گیا تیرے لیکھن باؤ[1]

لیکن وجہی کی سب رس سے بھی پہلے افضل (متوفی قبل ۱۶۰۵ء) کی بکٹ کہانی کے ایک نسخے میں خسرو کا ایک دوہا اس طرح نقل کیا ہے:-

گوری سوئی سیج پر اور مکھ پر ڈارے کیس چل خسرو گھر اپنے اور سانجھ بھئی چو دیس

اب یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ دوہا افضل ہی نے شامل کیا تھا یا کاتب مخطوطہ نے۔ کہتے ہیں جب حضرت نظام الدین اولیاء کا انتقال ہوا تو امیر خسرو بنگال گئے ہوئے تھے۔ مُرشد کے وصال کی خبر سُنی تو روتے پیٹتے دہلی پہنچے۔ مرشد کی قبر دیکھی تو یہی دوہا پڑھا اور بے ہوش ہو گئے[2]۔ یہ دوہا عام طور سے اس طرح ملتا ہے:-

گوری سوئی سیج پر اور مکھ پر ڈارے کیس چل خسرو گھر اپنے اور سانجھ بھئی چو دیس

اس دوہے کی شانِ نزول دل میں ذرا شک پیدا کرتی ہے۔ مُرشد کو صوفیا میں پیارا یا شوہر ماننے کی روایت تو ملتی ہے لیکن گوری یا محبوبہ کے روپ میں مرشد کو دیکھنے کی مثال نہیں ملتی۔ یہ صحیح ہے کہ سلطان المشائخ کا عُرس آج بھی خسرو کے اسی دوہے سے شروع ہوتا ہے اس مسلسل روایت کی بنا پر خسرو کے اس دوہے کو مستند نہ سمجھنے کی کوئی وجہ ہمارے پاس موجود نہیں ہے۔ سب رس میں منقولہ دوہا بھی بہرحال مستند مانا جانا چاہئے۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے پروفیسر شیرانی کی تقلید[3] میں دیباچہ غرۃ الکمال کی عبارت کو دلیل قرار دے کر "گفتا کہ برو نیست دریں تل تیلے' ہرگاہ بگوئی کہ دیی لیہو دیہی' اور 'فریاد برآورد کہ دُر دُر موہے' والے جن مشہور قطعوں کو نقل کیا ہے انھیں بھی امیر خسرو کی تصنیف ماننے کی بہرحال ایک وجہ نظر آتی ہے۔" زر گر پسرے چوں ماہ پارا" والا قطعہ میر تقی میر کے تذکرہ نکات الشعراء میں بھی امیر خسرو سے ہی منسوب ہے اس لئے اُسے بھی اُن کی ملک سمجھا جا سکتا ہے۔

۱۔ سب رس مرتبہ شمیم انہونوی ۱۹۶۱ء ص ۲۰۶۔ ۲۔ دوازدہ ماہہ افضل مخطوطہ پٹنہ یونیورسٹی دوہا نمبر ۱۳۳ بحوالہ حضرت جوہری ان کی حیات اور شاعری ۱۹۶۴ء ص ۲۱۹۔ ۳۔ امیر خسرو از محمد وحید مرزا ص ۱۸۶

۴۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۴۷۲۔ ۵۔ پنجاب میں اُردو لکھنؤ ایڈیشن۔ بار اول ص ۱۵۳

امیر خسرو کی مشہور ریختہ غزل 'زحال مسکیں مکن تغافل' ۱۸۵۲ء میں اسپرنگر کے ذریعہ منظرِ عام پر آئی۔ ڈاکٹر صفدر آہ کے پاس ۱۱۳۴ھ/۱۷۲۱ء کا مکتوبہ بوعلی شاہ قلندر کا ایک قلمی دیوان ہے جس کے پہلے صفحہ پر امیر خسرو کے نام سے اس غزل کا پہلا دوسرا اور پانچواں شعر کچھ اختلاف کے ساتھ درج ہے[1]۔ ڈاکٹر صاحب موصوف نے یہ نہیں لکھا کہ آیا یہ اشعار اسی قلم میں لکھے ہوئے ہیں جس میں دیوان لکھا ہوا ہے یا بعد کی تحریر ہے لیکن چونکہ خسرو ہی اس نوع کی غزل کے موجد نظر آتے ہیں اسے خسرو کی ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہیے حالانکہ بعض مشکک قسم کے محقق اس غزل اور نکات الشعراء والے قطعے کو خسرو سے منسوب کرنے میں تامل کرتے ہیں۔

ہمارے نزدیک ان دو دوہوں۔ چار قطعات اور ایک ریختہ غزل کے علاوہ امیر خسرو سے جو بھی ہندی کلام منسوب ہے اس کی صحت کی کوئی توثیق نہیں ہوتی۔ ایک مولف دوسرے مولف سے اُن کا کلام نقل کرتا چلا آتا ہے اور زمانے کے ساتھ ساتھ جگہ جگہ تحریف اور تبدیلی بھی کرتا جاتا ہے۔ جہاں کہیں بھی اور جو کچھ بھی امیر خسرو کے نام سے نظر آیا اس کی ہر ہر سطر کو نقل کر دینا ہی تالیف کا کمال سمجھا جاتا ہے!

محولہ بالا دونوں دوہوں پر ہندی ادب یا ہندی زبان کا اثر تلاش کرنا غیر ضروری ہے۔ آفتاب آمد دلیلِ آفتاب۔ وہ دوہے خود ہندی کے تاثر کی سب سے بڑی شہادت ہیں۔ دونوں میں عورت کی طرف سے تخاطب۔ پتنی پتی روپ کی ہندی روایت۔ دوہے کی مقررہ ہندی بحر۔ ہندی زبان۔ ہندی اسلوب بیان غرض ہر چیز سے اُن پر ہندی کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ لیکن قطعات بالکل فارسی ہیں آخری مصرعوں میں مقامی بولی کا ایک جملہ آجانے سے اُن پر ہندی کا اثر خیال کرنا غلط ہے۔ اگر فارسی عبارت میں ایک آدھ ہندی لفظ کی شمولیت ہندی کے تاثرات کی دلیل قرار دی جائے تو تزکِ بابری جس میں درجنوں ٹھیٹھ ہندی کے الفاظ آتے ہیں ہندی سے متاثر تصنیف قرار پائے گی۔

خسرو کی مشہور ریختہ غزل ذیل میں علی گڑھ تاریخ ادب سے نقل کی جاتی ہے:۔

زحالِ مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تابِ ہجراں نہ دارم اے جاں، نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

---

[1] ۔ امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر۔ صفدر آہ۔ ۱۹۶۶ء ص ۲۴

شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سُنا دے پیارے پی کو ہماری بتیاں

چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں ز مہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

بحق روزِ وصال دلبر کہ داد ما را فریب خسرو
سپیت منکے درائے راکھوں جو جائے پاؤں پیا کے کھیتاں[1]

ہم یہ جانتے ہیں کہ ہندی شاعری کا اصل مزاج فراق ہے اور اس کی مرکزی کردار ایک زنِ مہجور ہے۔ مکمل ہندی شاعری اسی محور کے گرد گھومتی ہے۔ اگر اس نظر سے امیر خسرو کی اس غزل کو جانچا جائے تو یہ پوری غزل ہندی ادب کے سانچوں میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ایک حرماں نصیب عورت کی داستانِ محبت ہے اور اسی کی زبان سے کہلوائی گئی ہے۔ فارسی مصرعوں کے علاوہ اس کی زبان برج اور کھڑی بولی کا خلافِ معمول ملغوبہ ہے۔ تصور بالکل ہندی ہے۔ وہی پیارے پی کا فراق۔ وہی رازِ دل اپنی سکھی کے سامنے کہہ کر دل ہلکا کرنے کی آرزو۔ 'کہی کسے پڑی ہے جو جا سُنا دے' کی مایوسی اور 'نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں' کا اضطراب۔ فارسی مصرعوں کے باوجود پوری غزل پر ہندی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اور اس پر ہندی کے اثر سے انکار کرنا بڑی جرأت کی بات ہوگی!

امیر خسرو کی ہندوستانی موسیقی سے واقفیت ان کے ہندی شاعر ہونے کی ایک سنجیدہ شہادت ہے۔ خسرو موسیقی کے جید عالم تھے۔ طبلہ اور ستار انھیں کی ایجاد ہیں۔ خیال کی گائکی بھی انھیں کی ایجاد بتائی جاتی ہے۔ مختلف راگ راگنیوں کے میل سے قریب بیس نئی راگنیاں انھوں نے بنائیں "گروا" راگ میں لے بھی انھوں نے ہی رکھی اور دھرپد سے قوالی بھی انھوں نے ہی نکالی۔ کہتے ہیں اس زمانے کے مشہور ماہر موسیقی گوپال نائک اور جیسونت، انھیں استاد کی طرح مانتے تھے[2]۔ ہندوستانی راگ راگنیوں کے لئے تنگنائے

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ حصہ اول ص ۴۰۳

[2] ۔ رسالہ سرسوتی (ہندی) الہ آباد۔ دسمبر ۱۹۶۵ء۔ ص ۴۰۸۔

غزل بالکل ناکافی ہے۔ استھائی۔ سنچائی اور انترے کی بندش کے لئے غزل یا مثنوی کے سادی اوزان مصرعے ناموزوں ہیں۔ کسی تال کے جتنے چرن ہوتے ہیں اس کی ماتراؤں کے ہم وزن ہی گانے کے بول ہونے چاہئیں۔ ہم ایسے بول پر آنا چاہئے کہ زور بھی باقی رہے اور لفظ کی شکل بھی مسخ نہ ہو۔ یہ سب کچھ غزل یا مثنوی میں کہاں ؟

مختلف راگنیوں میں جن گانوں کی بندش کی جائے ان کے بول اور معنی ایسے ہونے چاہئیں کہ وہ راگنی گانے کے لئے دن کا جو حصہ مقرر ہے وہ اس کے حسب حال ہوں مثلاً بھیروں راگ کا وقت علی الصباح ہے اگر اس کے گانے کے بول "چلو سو رہیں آدھی رات گئی" ہوں تو بوالعجبی ہوگی جبکہ رات کی راگنی کیدار یا کامود کے لئے یہی بول عین مناسب ہوں گے اور "جاگئے کرپا ندھان" غیر مناسب۔ اسی طرح مختلف موسموں میں گائے جانے والے راگوں کا حال ہے۔ بسنت بہار میں آموں کے جھولے۔ کوئل کی کوک۔ سرسوں کا پھولنا، کافی راگنی میں ہولی۔ رنگ۔ گلال اور پچکاری کے بیان اور ملہار میں بادل۔ گھٹا۔ بجلی۔ مور اور پپیہا کا ذکر ہونا چاہئے۔ ہیئتی اعتبار سے ہندی موسیقی کے لئے سہل۔ رواں اور شیریں زبان کی ضرورت ہے۔ ظ۔ ض۔ ز۔ ژ۔ ڑ اور ق وغیرہ کی آوازیں اس کے لئے بوجھل ہیں۔ ٹھمری کی مخصوص زبان میں بہیاں مُرکی۔ چوریاں کرکی۔ چھتیاں دھرکی۔ رار مچاوت۔ رِم جھم رِم جھم۔ لچکت مسکت۔ ڈھیٹ لنگروا۔ ساس نندیا۔ اونچی اٹریا۔ پیتان پربت ہوں۔ گروالگائے اور اسی قبیل کے ٹکڑے ہندوستانی موسیقی کی جان ہیں۔ ان کی کھپت غزل میں کہاں ہے۔ اس کے علاوہ موسیقاروں کو اپنے مخصوص انداز اور بندشوں کے لئے بولوں کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کے کچھ مخصوص مجموعوں کی ضرورت ہوتی ہے جو موسیقی کی بندش کے ساتھ ساتھ تال اور ماترا کے مطابق ایجاد کر لئے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی کے اُستاد عام طور سے خود بھی شاعر اور گیت کار ہوتے ہیں۔ چنانچہ محمد شاہ رنگیلے۔ واجد علی شاہ۔ نواب وزیر مرزا (کدرپیا) کی تصنیف کی ہوئی ٹھمریاں آج بھی مقبول ہیں۔ عصر حاضر میں استاد فیاض خاں کی لکھی ہوئی ٹھمری "جو بندا کھل کھل جائے" بھی اسی کی مثال ہے۔ ظاہر ہے امیر خسرو جیسے ماہر موسیقی شاعر، گیت اور ٹھمری لکھے بغیر کیسے رہ سکتے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ آج وہ ہمارے سامنے موجود نہیں ہیں یا جو موجود ہیں ان کے مستند ہونے کی شہادت موجود نہیں ہے۔

ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی نے مندرجہ ذیل گیت امیر خسرو کے بتائے ہیں[1]۔

(۱) حضرت کھاجہ سنگ کھیلے دھمال

عرب یار تیرو بسنت منائیو — سدا رکھیو لال گلال

حضرت کھاجہ .....

(۲) مورا جوبنا نویلرا بھیو ہے گلال — کیسی کر دینی بکس موری مال

نظام الدین اولیا کو کوئے سمجھائے — جو جو مناؤں وہ تو روسا ہی جائے

مورا جوبنا .....

چوریاں پھوروں پلنگ پر ڈاروں — اس چولی کو دوں گی میں آگ لگائے

سونی سیج ڈراون لاگے — برہا اگن موہے ڈس ڈس جائے

مورا جوبنا .....

ان میں پہلے گیت کی بندش بالکل ہولی کی طرز پر ہے۔ ہر چند کہ اس میں حضرت خواجہ اور عرب یار کا ذکر ہے لیکن دھمال۔ بسنت اور گلال پکار پکار کر برج راج کشور اور کرشن مراری کے سنگ میں ہولی کی دھومیں منانے کی تمنا کی غمازی کرتی ہیں۔ دوسری ٹھمری میں عورت کی طرف سے تخاطب۔ نویلا جوبن اور محبوب کے روٹھنے پر چوڑیاں پھوڑنا اور چولی میں آگ لگا دینے کی دھمکی ہندی شاعری کے پتی پتنی روپ سے استفادے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

خسرو نہایت باغ و بہار قسم کے انسان تھے۔ دوہوں۔ غزلوں اور گیتوں کے علاوہ اُن سے سیکڑوں پہیلی۔ کہہ مکرنی۔ دوسخنے اور ڈھکوسلے منسوب ہیں۔ پہیلیوں کی تو ایک کافی تعداد اُن سے منسوب کی جاتی ہے۔

پہیلی سنسکرت لفظ پرہیلی प्रहेली کا تدبھو ہے۔ پہیلی کا اصل ماخذ قدیم انسان کی طبیعت کی اسرار پسندی میں مضمر ہے۔ برہمن گرنتھوں میں اتھروید کی بعض رچاؤں کے لئے یہ لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ سنسکرت اور ہندی کی قدیم ترین تصنیفات میں پہیلیاں ملتی ہیں خود رگ وید میں اس کثرت سے پہیلیاں آئی ہیں کہ ایک ہندی عالم شری رام نریش ترپاٹھی نے تو اسے پہیلیوں کا وید کہا ہے[2]۔ ہندی ادب میں سیکڑوں پہیلیاں

---

[1] امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری، ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی۔ ۱۹۶۱ء

[2] گرام ساہتیہ (ہندی) تیسرا بھاگ۔ ص ۲۸۸۔

ویدک تلمیحات کی بناء پر تعمیر کی گئی ہیں۔ مثلاً

نیتر اٹھارہ۔ چھ چرن۔ تین جیو۔ بھُج چار سو تم پر رکشا کریں دن میں سو سو بار

(سوریہ نارائن اور اُن کا رتھ)

زمانۂ قدیم میں پہیلی ایک باقاعدہ فن سمجھا جاتا تھا۔ کبھی کبھی شوہر اور بیوی ایک دوسرے سے پہیلیاں بوجھ کر اپنی ذات کا اظہار کرتے تھے۔ یوگ وششٹھ میں وششٹھ رشی، بھگوان رام کو پہیلیوں کے ذریعہ یوگ کی تعلیم دیتے ہیں۔ اپ بھرنش کے عہد میں تو پہیلی ادب کا جزو لاینفک بن گئی تھی۔ سدھوں اور گورکھ پنتھیوں نے اپنے مذہب کا پیغام ہی پہیلیوں میں دیا۔ سدھ سرہپا (آٹھویں صدی) اور بھوگ پا (نویں صدی) کے یہاں پہیلی نما دوہے ملتے ہیں۔ سیدھی سی بات کو بھی رمز و سر کی زبان میں بیان کرنا اُن کا مسلک تھا۔ اس کا اثر آگے چل کر کبیر اور دوسرے سنت شاعروں پر بھی پڑا۔ نمونہ۔

اک بنگلے کے دس دروازے بیس پون کا کھمبا ہے آوت جاوت کوئی نہیں دیکھا یہ تو بڑا اچنبھا ہے
نکل گیا بنگلے سے حاکم بنگلہ خاک میں ملتا ہے کہت کبیر سنو بھئی سادھو بار بار نہیں آتا ہے[1]

سدھوں اور سنتوں کی دیکھا دیکھی مسلمان صوفی مصنفوں نے بھی پہیلی کا اسلوب اختیار کیا۔ حضرت بندہ نواز گیسو دراز کا شکار نامہ اس کی مثال ہے[2]۔

ظاہر ہے پہیلی سنسکرت اور قدیم ہندی ادب میں خسرو سے پہلے آ چکی تھی۔ امیر خسرو نے نہ سپہر میں سنسکرت زبان کا خاص طور سے ذکر کیا ہے اور اسے 'کمتر از عربی و بہتر از دری' بتایا ہے۔ اس سے خیال ہوتا ہے کہ خسرو سنسکرت سے ضرور واقف تھے جبکہ ان کے سامنے عربی یا فارسی کی اس طرح کی پہیلیوں کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا۔ عین اغلب ہے کہ خسرو نے پہیلی سنسکرت اور قدیم ہندی ادب سے مستعار لی ہو۔

خسرو سے جو پہیلیاں منسوب ہیں ان کے متعلق یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ خسرو کی ہی ہیں۔ ڈاکٹر شجاعت علی نے جو پہیلیاں اپنی کتاب "امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری" میں دی ہیں اُن میں سے بیشتر ہندی سے اس قدر متاثر ہیں کہ انھیں آسانی سے ہندی ادب میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ اُن کی زبان۔ بحر۔ تمثیل اور اسلوب ہر چیز پر ہندی کی چھاپ نظر آتی ہے۔ ان پہیلیوں کے بعض جواب مثلاً بھونرا۔ بگلا۔ مینا۔ آم۔ کوئلہ۔ کمہار۔

[1] سمیلن پترکا۔ بھاگ ۴۷۔ انک دوسرا۔ [2] شکار نامہ مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت ۱۹۶۲ء۔

چکی وغیرہ ہندی ادب کے مانوس و مقبول موضوع ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف چند نمونے دینے پر اکتفا کی جاتی ہے:۔

ایک نار ترور سے اُتری ماسو جنم نہ پایو باپ کو ناؤں جو واسے پوچھو آدھا نام بتایو
آدھا ناؤں بتایو خسرو کون دیس کی بولی واکو ناؤں جو پوچھو میں نے اپنے ناؤ بنولی (بنولی)
سیام برن پتیا بر کاندھے مُرلی دھرنی ہوئے بن مُرلی وہ نادکرت ہے برلا بوجھے کوئے (بھونرا)
اُجل برن۔ آدھین تن۔ ایک چت۔ دو دھیان دیکھت میں تو سادھ ہیں پر نپٹ کی پاپ کی کھان
(بگلا)

نر ناری ہم ایکے دیٹھے جوں جوں بولیں تیوں تیوں میٹھے
ایک نہائے ایک سیکن ہارا کہہ خسرو نہیں کیچ نگارا[1]

ظاہر ہے ان پہیلیوں پر ہندی اثرات کے بارے میں کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ پہیلیوں کی طرح کہہ مکرنی تو صاف طور سے ہندی ادب سے ہی ماخوذ ہے۔ ان میں عموماً عورت کی زبان سے اس قسم کی تفصیلات بیان کی جاتی ہیں کہ اُن کا حامل عورت کا شوہر معلوم ہوتا ہے لیکن تفصیلات ایسی پہلو دار ہوتی ہیں کہ اس کا جواب کچھ اور ہی نکلتا ہے کہ مکرنی کے آخر میں جب اس کا جواب ساجن نہیں بلکہ کچھ اور دیا جاتا ہے تو ایک استعجابی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کہہ کے مکر جانے کی ادا کی وجہ سے ہی اس کا نام کہہ مکرنی پڑا۔ خسرو سے منسوب کہہ مکرنیوں کا نمونہ یہ ہے:۔

دوارے مورے الکھ جگاوے بھبھوت برہ کے انگ لگاوے
سینگی پھوکت پھرے بیوگی اے سکھی ساجن نا سکھی جوگی
اونچی اٹاری پلنگ بچھایو میں سوئی مرے سر پر آیو
کھل گئی انکھیاں بھئی انند اے سکھی ساجن نا سکھی چند (چاند)
سگری رین چھتیں پر راکھا رنگ روپ سب واکا چاکھا
بھور بھئی جب دیا اُتار اے سکھی ساجن نا سکھی ہار

خسرو سے منسوب بعض پہیلیوں کا جواب بندوق یا حقہ ہے حالانکہ خسرو کے کے زمانے میں بندوق نہ تھی اور تمباکو تو سب سے پہلے جہانگیر کے عہد میں انگریزوں کے ذریعہ یہاں آیا۔ اس کا پہلا گودام سورت میں بنا جس کی وجہ سے تمباکو کا نام ہی سُرتی

[1] 'سبھا ولاس' از للو لال۔ ۱۸۱۵ء ص ۲۰۔

پڑگیا۔ اس لئے وہ تمام پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں جن کا جواب حقہ۔ تمباکو۔ چلم۔ بندوق۔ گولی وغیرہ ہیں خسرو سے بہت بعد کی پیداوار ہیں۔ اس لئے امیر خسرو کو بی چنو کا حقہ پلانا بھی ایک فرضی داستان ہے۔ اور جب تحریف و ایجاد کا چلن پڑگیا تو یہ کیسے معلوم ہو کہ دودھ کتنا ہے اور پانی کتنا۔ پھر ان پہیلیوں اور کہہ مکرنیوں میں سے اکثر کی زبان اتنی صاف ہے کہ وہ تیرھویں صدی میں ممکن نہ تھی۔ بہرحال جس قسم کی پہیلیوں اور کہہ مکرنیوں کے نمونے اوپر دئے ہیں وہ چاہے کسی کی بھی کیوں نہ ہوں اُن کی ہندی سے قربت اور اُن پر ہندی اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

خسرو کے ہندی کلام کا جائزہ لینے سے ایک عجیب حقیقت سامنے آتی ہے۔ اُن کے دوہوں۔ گیتوں اور ٹھمریوں کی زبان تو خالص برج بھاشا ہے لیکن پہیلیاں۔ کہہ مکرنیاں عموماً کھڑی بولی میں ہیں گو اُن پر بھی برج کے اثرات موجود ہیں۔ اس کا جواب بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے دوہے اور گیت تو ادبی نقطہ نظر سے لکھے اس لئے ہندی شاعری کی مروج زبان ان میں استعمال کی گئی لیکن پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں وغیرہ تفنّن طبع کے لئے لکھیں اور ان میں دہلی کے آس پاس کی عام بول چال کی زبان استعمال کی۔

خسرو کے نام سے منسوب بہت سے کلام کو مشتبہ سمجھنے کی ایک وجہ یہ بھی بتائی جاتی ہے کہ اُن کی زبان پر قدامت کا اتنا رنگ بھی نہیں جتنا اُن سے سو سال بعد کے دستیاب شدہ نمونوں پر پایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین صاحب تو اپنی سنجیدگی اور احتیاط کے پیش نظر خسرو کی زبان کو عالمگیر کے عہد سے قبل کی ماننے کے لئے تیار نہیں ہیں[1]۔ مشکل یہ ہے کہ خسرو کے قریب دو سو برس بعد تک شمالی ہند کے شاعروں اور مصنفوں پر موت کی نیند طاری معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ اُس زمانے کی سیاسی اور سماجی حالت خود امیر خسرو کے عہد سے زیادہ پُرآشوب نہ تھی۔ ہمیں خسرو سے فوراً پہلے یا معاً بعد کے کافی ادبی نمونے لسانی مقابلے کے لئے دستیاب نہیں ہیں۔ اس لئے بذریعہ مجبوری جو کچھ بھی اور جہاں کہیں بھی اُس زمانے کے آس پاس کا ملے اسی سے خسرو کی زبان کا مقابلہ کرنا چاہیے۔

---

[1] ۔ علی گڑھ "تاریخ ادب اردو" ۔ جلد اول ۔ ص ۱۹

علامہ کیفی و تاتریہ نے کیفیہ میں مہارانی پرتھا بائی کا ایک خط نقل کیا ہے۔ پرتھا بائی پرتھوی راج کی ہمشیرہ تھیں اور سمر وکرم سنگھ (समर विक्रम सिंह) سے اُن کی شادی ہوئی تھی۔ شہاب الدین غوری اور پرتھوی راج کی لڑائی میں ترائن کے مقام پر پرتھوی راج اور ان کے بہنوئی سمروکرم سنگھ مارے گئے تھے ان کی وفات پر مہارانی پرتھا بائی اپنے شوہر سمروکرم سنگھ کی لاش کے ساتھ ستی ہوگئی تھیں۔ ستی ہونے سے قبل انھوں نے اپنے بیٹے کو ایک خط لکھا تھا جس کی تاریخ ماگھ سدی دوادشی سمت ۱۲۴۸ بکرم ہے جو جنوری ۱۱۹۲ء میں پڑتی ہے۔ اس طرح یہ خط امیر خسرو کی وفات سے بھی ایک سو[۱۳۲] بتیس سال پہلے کا ٹھہرتا ہے۔ اس خط کا ایک جزو یہ ہے:۔

"سری ہمیر سمر میں مارے گئے اور ان کے سنگ رشی کیش جی بھی بیکنٹھ کو سدھارے ہیں۔ رشی کیش جی اُن چار لوگوں میں سے ہیں جو دئی سے میرے سنگ دیج میں آئے تھے اس لئے اُن کے آجنسوں کی خاطری راکھنا۔ نے پاچھے مارا چیاری گراں منشاں کی خاطر راکھیو۔ ای مارا جیو کا چاکر ہے جو تھا سو کدی حرامخوری نیوے گا۔"

آخری دو سطور کے معنی یہ ہیں "اور پیچھے میرے چاکری گراں منشوں یعنی نوکر چاکر لوگوں کی خاطر رکھیو یہ میرا بچ کا نوکر ہے جو تم سے کبھی دغابازی نہ کرے گا۔"

پنڈت وتاتریہ نے کیفیہ میں اس خط کو نقل کرتے وقت اس کے ماخذ کا کوئی حوالہ نہیں دیا ہے لیکن اگر یہ خط پرتھا بائی کا ہے۔ تو ہندی کی کسی بولی میں نثر کا اس سے قدیم کوئی نمونہ نہیں ملتا۔ اس خط کی زبان کے پیش نظر اسے جعلی تک کہا گیا۔ اوپر جو اقتباس نقل کیا گیا ہے اس کے پہلے اور آخری حصوں کی زبان میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے حصے میں کھڑی بولی کا غلبہ ہے جبکہ آخری حصے میں ٹھیٹھ راجستھانی زبان استعمال کی گئی ہے۔ ویسے اس خط کے مضمون کی صحت کی شہادت موجود ہے۔ پرتھی راج راسو کے مطابق پرتھا بائی کے بیاہ میں دئی سے چار آدمی جہیز میں ساتھ بھیجے گئے تھے اُن میں سے ایک رشی کیش جی بھی تھے۔ باقی تین پروہت گرو رام۔ سری پت ساہ اور چند ربردائی کے بیٹے جلہن تھے[۱]۔ راول سمر بکرم پرتھی راج کے ساتھ ہی محمد غوری سے لڑتے ہوئے مارے گئے تھے[۲]۔ اگر اس خط کی زبان کا ہم خسرو کی زبان سے مقابلہ کریں تو پھر خسرو کی شاعری

---

[۱] ۔ پرتھی راج راسو (ہندی) مرتبہ کوی راؤ موہن سنگھ ۔ جلد اول ۱۹۵۵ء ۔ ص ۳۸۴
[۲] ۔ پرتھی راج راسو ۔ جلد چہارم ۔ چھند نمبر ۳۳۶ و چھند نمبر ۱۲۳۱ ۔

پر قدامت کی چھاپ نہ ہونے کی شکایت باقی نہ رہے گی لیکن ایک مشتبہ چیز کی صحت کیلئے دوسری مشتبہ چیز کو مقابلے کے لئے استعمال کرنا احتیاط کے سراسر خلاف ہے!

امیر خسرو کے معاً بعد کے نثر کے تو کم لیکن نظم کے بعض نمونے دستیاب ہوتے ہیں جن سے خسرو کی زبان کا جائزہ لینے میں مدد مل سکتی ہے۔ خود خسرو کے دوست اور پیر بھائی امیر حسن سجزی (متوفی ۲۹ صفر ۷۳۸ ہجری / ستمبر ۱۳۳۷ء) جو دہلی میں پیدا ہوئے مگر محمد تغلق کے نقل دارالخلافہ کے سلسلے میں دولت آباد چلے گئے تھے فارسی کے شاعر تھے۔ اُردو میں بھی ایک غزل اُن سے منسوب ہے جو امیر خسرو کی ریختہ غزل کی طرح فارسی اور ہندی کے پیوند سے تخلیق کی گئی ہے۔ اس کا مطلع، مقطع اور ایک درمیانی شعر درج ذیل کیا جاتا ہے:-

ہر لحظہ آید در دلم دیکھوں اُسے ٹک جائے کر — گویم حکایت ہجر خود با آں صنم جیو لائے کر
بہکی سکھی میرا سہی جوتوں کی اس کی یو یہی — سوکن نہ بچھڑی مجھ کہیں تیرے پروں لگ دھائے کر
بس حیلہ کردم اے حسن بے (کذا) شدم از دم بدم — کیسے رہوں تجھ جیو بن تم لے گئے سنگ لائے کر[1]

امیر حسن کو امیر خسرو کی طرح زبان پر قدرت حاصل نہیں ہے لیکن زبان کا کینڈا خسرو سے بہت مختلف نہیں ہے۔

اسی سلسلے میں جناب اختر اورینوی کا یہ بیان ملاحظہ فرمائیے "ناصرالدین اور اس کے بیٹے کیقباد کی جنگ کے حالات کو حضرت خسرو سے بہت پہلے ایک بہاری شاعر نے ..... قلمبند کیا تھا۔ خسرو کی قرآن السعدین ہر جگہ مشہور ہے لیکن غریب بہاری شاعر کا بھی ایک شعر یاد رہے:

من کی اُجڑی نگری کو تب کریں آباداں — ناصر دیں سے جب ملیں موجدین کباداں"[2]

معزالدین کیقباد جسے دوسرے مصرعے میں 'موجدین کباداں' کے معزز لقب سے ملقب کیا گیا ہے ناصرالدین کا نہیں بلکہ بغرا خاں کا بیٹا تھا[3]۔ ناصرالدین کی تاریخ وفات ۱۸ فروری ۱۲۶۶ء ہے اور وہ لاولد مرا[4]۔ اس کے اور معزالدین کیقباد کے درمیان میں غیاث الدین بلبن نے ۱۲۶۶ سے ۱۲۸۷ء تک دہلی کی بادشاہت کی اس کے اور معزالدین کیقباد

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول ص ۱۴۸۔ ۱۴۹۔ ۲۔ بہار میں اُردو زبان کا ارتقاء ۱۹۵۷ء ص ۱۴۷
۳۔ ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ مجومدار ۱۹۶۱ء ص ۱۹۴ ۴۔ ایڈوانسڈ ہسٹری ص ۲۸۸

کے درمیان میں غیاث الدین بلبن نے ۱۲۶۶ء سے ۱۲۸۷ء تک دہلی کی بادشاہت کی اس کے بعد معزالدین کیقباد ۱۲۸۷ء میں تخت نشین ہوا جبکہ اس کی عمر سترہ یا اٹھارہ سال کی تھی[1]۔ اس طرح کیقباد ۱۲۶۹ یا ۱۲۷۰ء میں یعنی ناصرالدین کی وفات کے تین چار سال بعد پیدا ہوا ان دونوں میں جنگ ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ کہیں اس بہاری شاعر نے یہ دُعا تو نہیں مانگی کہ معزالدین کیقباد خُلد نشین ہو جائیں اور ناصرالدین سے جا ملیں تاکہ میں من کی اُجڑی نگری آباد کر سکوں۔ افسوس خسرو سے پہلے کا ایک شعر ملا لیکن اس کی صحت بُری طرح مشتبہ ہو گئی۔

مشہور مہاراشٹری شاعر سنت گیانیشور (وفات ۱۲۹۲ء)[2] امیر خسرو کے ہمعصر تھے۔ اُن کے ہندی کلام کے بھی بعض نمونے ملتے ہیں جو خسرو سے تقابلی مطالعے کی نظر سے کارآمد ہو سکتے ہیں۔ سنت گیانیشور کے دو اشعار دیکھئے!

سب گھٹ دیکھو مانک مولا — کیسے کہوں میں کالا دھولا
پنچ رگ سے نیارا کوئی — لینا ایک اور دینا دوئی[3]

یہ زبان بھی خسرو سے مختلف نہیں ہے۔ آخری مصرعہ تو آج بھی "لینا ایک نہ دینا دو" کی صورت میں ایک محاورے کی طرح استعمال ہوتا ہے۔

امیر خسرو کی رحلت کے فوراً بعد ایک اور مرہٹی شاعر نام دیو (۱۲۷۰۔ ۱۳۵۰ء)[4] شعر کہتے نظر آتے ہیں۔ نام دیو دکن کے ستارہ ضلع کے ایک مقام نروسی بمبئی کے درزی تھے۔ بعد میں پندھر پور کے وشنو مندر میں بھگوت بھجن کر کے دن بتانے لگے۔ ان کے مراٹھی ابھنگوں کے علاوہ کچھ ہندی کلام بھی ملتا ہے۔ اپنے گرو کھیچر ناتھ سے وہ ان الفاظ میں اظہار عقیدت کرتے ہیں:-

من میری سوئی تن میرا دھاگا — کھیچر جی کے چرن پر ناما سپنی لاگا

اور اُن کی نرگنی بانی کا نمونہ یہ ہے:

مائی نہ ہوتی باپ نہ ہوتا۔ کرم نہ ہوتا کایا — ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے کون کہاں تے آیا

۱۔ ایڈوانسڈ ہسٹری ص ۲۹۴ ۔ ۲۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۱۶۷
۲۔ سمیلن پترکا (ہندی) بھاگ ۵۳۔ سنکھیا ۳۰۴۔ شک ۱۸۸۱ ص ۱۰۸
۳۔ من سمجھاون مرتبہ ڈاکٹر عبدالستار ردولوی ۱۹۶۵ء ص ۱۹، ۲۰

چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا۔ پانی پون ملایا شاستر نہ ہوتا نیم نہ ہوتا کرم کہاں تے آیا

اپنے آپ کو نہ ہی قیود اور دیہرہ (مندر) اور مسید (مسجد) سے بالاتر کہتے ہوئے فرمایا:۔

ہندو پوجے دیہرہ۔ مسلمان مسید نانا سوئی سیویا جہاں دہرہ نہ مسید

سنت گیانیشور اور نام دیو حالانکہ مہاراشٹر کے رہنے والے تھے لیکن ان کی زبان کے یہ نمونے کھڑی بولی کی ابتدائی شکل معلوم ہوتے ہیں۔ اور خسرو سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔

شمالی ہند کی ایک تصنیف چندائن بھی ہمارے سامنے ہے جسے ڈلمؤ ضلع رائے بریلی کے مُلّا داؤد نے ۷۷۹ھ/۱۳۷۷-۷۸ء میں لکھا۔ چندائن کی زبان اودھی ہے لیکن اس کے تمام مخطوطے اُردو رسم الخط میں ملتے ہیں ہر بند کا عنوان فارسی میں دیا ہوا ہے۔ چندائن میں کھڑی بولی کے تخم جا بجا بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ کیا۔ گئی۔ گرجا۔ بچھوائی۔ چھوڑا جیسے کھڑی بولی کے افعال کے علاوہ اس کی بعض ابیات اور مصرعے بالکل کھڑی بولی روپ میں نظر آتے ہیں مثلاً

ماتا پتا بندھو نہیں دھائی سنگ نہ ساتھی میت نہ بھائی (چندائن ص ۴۳)[۲]

سنگ نہ ساتھ نہ سکھی سہیلی دیکھو بھاٹ میں مندر اکیلی ص ۶۳

اب مینا بن رہے نہ جائی ص ۴۸

بہت لوگ ہم ان کے مارے ص ۵۲

ڈلمؤ نگر بنے نور نگا اوپر کوٹ تلے بہے گنگا (قدیم اُردو حیدرآباد جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۶۵)

ان نمونوں کو ہم یقیناً امیر خسرو کی زبان کی توثیق کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔

چندائن اودھی تصنیف ہے لیکن جناب اختر اورینوی کی بدولت امیر خسرو کے آس پاس کے عہد کے دو اُردو شاعروں کے کلام کے نمونے بھی ملتے ہیں[۳] ان میں سے ایک ہیں شیخ شرف الدین منیری (۶۶-۷۸۲ھ/۱۲۶۲-۱۳۸۰ء) اور دوسرے ہیں حضرت شمس بلخی (۷۲۵-۷۸۰ھ/۱۳۲۵-۱۳۸۶ء)۔

---

[۱] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل پندرھواں ایڈیشن ص ۶۶۔

[۲] ۔ چندائن مرتبہ ڈاکٹر دھونا تھ پرساد ۱۹۶۲ء۔

[۳] ۔ بہار میں اُردو زبان کا ارتقاء۔ اختر اورینوی۔ ۱۹۵۷ء ص ۱۴۶ تا ۱۵۲۔

شرف الدین منیری کے کلام کا نمونہ:۔

شرفا گر ڈراؤنی نس اندھیاری رات واں نہ پوچھے کوئی تمہاری بات (؟)

کالا ہنسا نر ملا۔ بسے سمندر تیر پنک پسارے۔ بکھ ہرے۔ نرمل کرے سریر

فرق حرف مائل کہیں درد کچھو نہ بسائے گرد چھوین دربار کی سو درد دور ہو جائے

فالنامہ:

دس چار کچھ اگم آوے آٹھ پانچ پھل مانگے آوے

تین اگیارہ پہنچے راج نو سو سترہ کرے اکاج

اور فالنامے کا ایک نثری جملہ یہ ہے: 'آگے بُرے دن تھے اب سکھ پاؤ گے'

حضرت شمس بلخی کے کلام کا نمونہ:

؎ آئیں رات سہائیاں جن کارن ڈھئیاں کہائیاں

(وہ سہانی رات آگئی جس کے کارن اتنے دکھڑے کھائے)

شعر: جی مگن میں ہے کہ آئی ہیں سہانی رتیاں جن کے کارن تھے بہت دن سے بنائیں گتیاں

دوہا: باٹ بھلی پر سانکری نگر بھلا پر دور نا نہہ بھلا پر پاتلا ناری کر ہر چور[۱]

محولہ بالا تمام نمونے امیر خسرو کی وفات کے پچاس ساٹھ سال کے اندر کے ہیں لسانی نقطۂ نظر سے یہ مدت کچھ زیادہ نہیں ہے۔ اگر ہم ان تمام نمونوں کو سامنے رکھ کر امیر خسرو کی زبان پر غور کریں تو ہماری یہ رائے کہ امیر خسرو سے منسوب کلام پر قدامت کی چھاپ نہیں ہے حرفِ آخر نہیں ٹھہر سکتی۔

ہمیں اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ دو لسانی ادوار کے درمیان کوئی واضح حد فاصل نہیں قائم کی جا سکتی۔ بعض مصنف اپنے عہد سے پچاس سال پہلے کی زبان استعمال کرتے رہتے ہیں جبکہ دوسرے ایسی زبان اپناتے ہیں جس کا رواج پچاس سال بعد میں ہونے والا ہے۔ امیر خسرو کی زبان پر شبہ ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ اس کے کافی دنوں بعد تک کوئی باضابطہ شاعر یا مصنف منظرِ عام پر نہیں آتا۔ اور جو منظرِ عام پر نہیں آتا۔ اور جو نمونے ملتے ہیں وہ ادبی اور کتابی قید و بند میں جکڑے ہوئے ہیں جبکہ خسرو کے نمونے اکثر بول چال کی زبان میں ہیں۔

---

[۱] ۔ بہار میں اُردو زبان کا ارتقاء۔ اختر اورینوی۔ ۱۹۵۷ء ص ۱۴۶ تا ۱۵۳

یہاں اس طرف توجہ دلانا بے محل نہ ہوگا کہ مختلف شاعروں کے کلام کے جو نمونے اوپر دئے گئے ہیں اتفاق سے ان میں بھی ہندی اثرات کی عکاسی نظر آتی ہے۔ اُن کی زبان اور اندازِ بیان پوری طرح سے ہندی کے مروّجہ تصوّرات سے متاثر ہے!

جہاں تک امیر خسرو کے کلام کا سوال ہے اگر اس میں سے پہیلیوں اور کہہ مکرنیوں کو نظر انداز بھی کر دیا جائے تو بھی ان کے دو مستند دوہے اور ریختہ غزل کے ہندی مصرعوں کی بناء پر ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ان کے کلام پر موضوعاتی اور ہیئتی دونوں اعتبار سے ہندی ادب کی گہری چھاپ ہے اور اگر ان کے عہد کا کوئی اور کلام دستیاب ہوتا تو وہ بھی ہندی سے دور نہ ہوتا۔

عبدالقدوس گنگوہی (۱۴۵۵ - ۱۵۳۸ء)[1]

امیر خسرو کی وفات کے قریب ڈیڑھ سو سال بعد تک شمالی ہند میں کوئی اور شاعر یا مصنّف نظر نہیں آتا۔ اس طویل وقفے کے بعد بھی لے دے کے شیخ عبدالقدوس گنگوہی کا نام سامنے آتا ہے۔ شیخ عبدالقدوس ردولی ضلع بارہ بنکی میں پیدا ہوئے تھے اور وہیں ان کی جوانی کا زمانہ گذرا۔ سنہ ۱۵۰۰ء میں وہ شاہ آباد (ریاست پٹیالہ) چلے گئے لیکن کچھ عرصے بعد وہ گنگوہ ضلع سہارنپور میں آکر مقیم ہوگئے اور گنگوہی کہلائے۔ وہیں ان کا انتقال ہوا۔[2]

شیخ صاحب فارسی اور ہندی کے شاعر تھے۔ ہندی شاعری میں وہ الکھ داس تخلّص کرتے تھے اُن کی ایک تصنیف رُشد نامہ میں بھی جگہ جگہ اُن کے مصنّفہ ہندی دوہے دئے ہوئے ہیں جن کا نمونہ یہ ہے:

یہ جگ ناہیں باج پی بوجھ برہم گیان — سو پانی سو بُلبلا سوئی سرور جان
جیدھر دیکھوں ہے سکھی دیکھوں ہو رنگو — دیکھا بوجھ بچار میں سبھی آپین ہوئے[3]

ڈاکٹر عابدی نے لکھا ہے کہ شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور حمید (یا حامد) کلانوری نے ہندی کہانی چندائن کو فارسی کا جامہ پہنایا۔[4] مُلّا داؤد کی چندائن نامی اس

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اوّل ص ۴۰۳۔ ۲۔ لطائف القدوسی از شیخ رکن الدین۔ مجتبائی پریس دہلی ۱۳۱۱ھ

۳۔ اُردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام۔ ص ۲۸ - ۲۹

۴۔ انڈیا ڈکنٹری بیوشن ٹو پرشین لٹریچر۔ ڈاکٹر ایس۔ عابدی۔ مطبوعہ انڈین اکسپریس دہلی ۱۵ فروری ۱۹۶۹ء ص ۸۔

مثنوی کو ڈاکٹر وشوناتھ پرشاد نے ایک مبسوط مقدمے کے ساتھ ہندی میں شائع کر دیا ہے۔ اس کے مقدمے میں ڈاکٹر گپت نے بھی لکھا ہے کہ شیخ عبدالقدوس نے چندائن کا فارسی منظوم ترجمہ کیا۔ شیخ صاحب جب مثنوی میں دی ہوئی حمد و منقبت کا ترجمہ کر چکے تو انھوں نے معراج کا بیان بھی اپنے فارسی ترجمے میں شامل کرنا چاہا لیکن چندائن میں معراج کا ذکر نہ تھا اس لئے شیخ نے مندرجہ ذیل اردھالیوں کا فارسی ترجمہ کیا۔ اس بیان سے صراحتاً تو کچھ معلوم نہیں ہوتا لیکن ترشح ایسا ہوتا ہے کہ شیخ صاحب نے کچھ چوپائیاں خود ہندی میں کہہ کر چندائن کے متن میں شامل کر دیں اور بعد میں ان کا فارسی ترجمہ کیا ان میں سے یہ تین اردھالیاں محفوظ رہ گئیں:[1]

اونچ برکھ بہو لاگ اکاسا — ہاتھ چڑھے کی ناہیں آسا
کہہ جو کِت کو بانھ پسارے — ترور ڈار چھوے کو پارے
دین دِوس بہوتے رکھوارا — نینن دیکھ جائی سو مارا

ان تینوں اردھالیوں کو شیخ عبدالقدوس کے بیٹے شیخ رکن الدین نے انھیں کے ملفوظات کے ذیل میں نقل کیا ہے۔[2]

مولوی عبدالحق نے شیخ صاحب کی کچھ ابیات "در پردہ پوربی" کے عنوان کے ماتحت دی ہیں۔[3] پوربی ایک ہندوستانی راگنی کا نام ہے۔ قدیم دکنی شعراء بالخصوص علی عادل شاہ شاہی کی اکثر نظمیں ایسی ملتی ہیں جن پر راگنیوں کا نام دیا ہوا ہے۔ کلیات شاہی میں 'در مقام پوربی' کے عنوان سے بھی ایک چھند 'جواتی جوت جو جیب دسے جرنار کے انچرسین تمہارے' موجود ہے۔[4] اس سے خیال ہوتا ہے کہ شیخ صاحب کو ہندوستانی موسیقی سے بھی لگاؤ تھا۔ یہ ابیات چوپائی کی مشہور ہندی بحر میں ہیں۔

دھن کارن پی آپ سنوارا — بن دھن سکھی کنت کنھارا
شہ کھیلن دھن ما نہیں ایوان — باس پھول مہنن اچھے جیوان
کیوں نہ کھیلوں تجھ سنگ میتا — مُجہ کارن تیں ایسا کیتا

۱۔ چندائن مرتبہ ڈاکٹر وشوناتھ گپت ۱۹۶۲ء۔ مقدمہ ص ۵۔ ۲۔ لطائف القدوسی ص ۱۰۰۔

۳۔ اُردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام۔ ص ۲۹۔

۴۔ کلیات شاہی مرتبہ مبارز الدین ۱۹۶۲ء ص ۱۸۲۔

الکھ داس آکھے سن ہوئی سوئی پاک ارتہ پہن ہوئی

پروفیسر شیرانی نے بھی شیخ صاحب کا کچھ کلام "پنجاب اُردو" میں نقل کیا ہے[1]

شیخ عبدالقدوس کے کلام پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسے اُردو کہنا غلط ہے وہ زیادہ تر دوہے چوپائی کی ہندی بحروں میں ہے اور اس کا موضوع گیان آشری صوفیوں کے متقدات سے متاثر ہے۔ زبان میں ٹھیٹھ ہندی الفاظ کی کثرت ہے جس پر مکمل طور سے اودھی کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ اس کا رسم الخط ضرور اُردو ہے لیکن اُسے ہندی کلام کہنا زیادہ صحیح ہے!

گوپال افضل نارنولی (قبل ۱۶۲۶ عیسوی)

شمالی ہند میں امیر خسرو کے تین سو سال بعد پہلا قابل ذکر اُردو شاعر افضل اور پہلی مستند منظوم اردو تصنیف اس کی مثنوی 'بکٹ کہانی' نظر آتی ہے۔ بکٹ کہانی امیر خسرو کے کلام کی طرح مکمل طور سے ہندی ادبی روایات کی آئینہ دار ہے۔

اس نظم کے مصنف۔ اُس کے نام اور وطن کے بارے میں اس قدر اختلافات ہیں کہ 'شد پریشاں خوابِ من از کثرتِ تعبیرہا' والا معاملہ ہے۔ افضل کے بارے میں یہ اُلجھن مثنوی کے ان آخری دو اشعار نے پیدا کی ہے:۔

خموش افضل ازیں مشکل کہانی کسو نے حد اس دُکھ کی نہ جانی
بہ یادِ دل رُبا خوش حال می باش گیے افضل، گئے گوپال می باش

اور انڈیا آفس کے ایک نسخے میں[2] آخر سے کچھ پہلے یہ شعر ہے:۔

قصہ سارا کہا گوپال افضل کہ شد معشوق سوں عاشق کو واصل

اس گوپال نے سارا فساد برپا کر رکھا ہے۔ ہمیں اس نام کی چھان بین کرنی ہے۔

مختلف بیانات پر نظر ڈالنے سے پہلے ہم افضل کے متعلق سب سے مشہور

---

[1] پنجاب میں اُردو۔ لکھنؤ ایڈیشن۔ بار اول۔ ص ۱۸۹ - ۱۸۸۔

[2] بکٹ کہانی مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین و نورالحسن ہاشمی۔ عثمانیہ یونیورسٹی ۱۹۶۵ء ص ۵۰۸

روایت کو لیتے ہیں جو اُردو محققین کے اعصاب پر بُری طرح سوار ہے۔

علی قلی خاں والہ داغستانی نے ۱۱۶۱ ہجری (۱۷۴۸ عیسوی) میں فارسی شعراء کا ایک تذکرہ 'ریاض الشعراء' کے نام سے ترتیب دیا۔ اس میں ایک شاعر افضل پانی پتی کا بھی مفصل ذکر ہے۔ اس بیان کو پروفیسر محمود شیرانی نے پنجاب میں اردو[1] میں نقل کر کے شہرت عام عطا کی۔ اس کا خلاصہ یہ ہے:۔

افضل پانی پتی جملہ فضائل صوری و معنوی سے آراستہ تھے۔ شعر ہندی و فارسی بنایت خوب کہتے تھے۔ معلم پیشہ تھے جمع کثیر و جم غفیر ان کے حلقہ درس میں حاضر رہتا تھا۔ ناگاہ ایک ہندو عورت پر عاشق ہو گئے اور مجنوں صفت عاشقانہ غزلیں لکھنے لگے۔ وہ حسینہ اُن کی نظروں سے مخفی ہو گئی مولانا کوچہ و بازار میں گھومنے لگے۔ اُس کے رشتہ داروں نے سوچا کہ اس بلائے جاں کو دور تھانیسر میں بھیج دیں یہ عاشق علت پیری و ضعف قویٰ کے سبب اتنی مسافت طے نہیں کر سکتا۔ آخر ایک رات خاموشی سے اس عورت کو متھرا روانہ کر دیا۔

مولانا نے جب کئی دن تک اُسے نہ دیکھا تو تفحص کیا اور معلوم ہونے پر خود بھی متھرا جا دھمکے۔ ایک دن دیکھتے ہیں کہ وہ ماہرو دوسری حسینوں کے ساتھ سیر کر رہی ہے انھوں نے اس کے سامنے جا کر شعر پڑھا۔

خوشا رسوائی و حال تباہے سرِ راہے و آہے و نگاہے

وہ شعر تو کیا خاک سمجھی ہو گی لیکن اس نے تلخی سے کہا کہ تجھے سفید داڑھی کے باوجود شرم نہیں آتی کہ مجھ جیسی جوان عورت کے عشق کا سودا سر میں رکھتا ہے۔

مولانا نے ایک ڈھونگ رچا۔ داڑھی ترشوا کر، زُنار پہن کر برہمنوں کے لباس میں ایک مندر کے مُرشد کا مُرید ہو گیا اور علوم ہندوی کی تحصیل کرنے لگا۔

اس پجاری کی وفات کے بعد انھیں مندر کا پجاری (مُرشد) مقرر کیا گیا۔ وہاں یہ رسم تھی کہ سال میں ایک بار عورتیں اس مندر میں آ کر خیرات کرتی تھیں اتفاقاً اس روز عورتیں پیر کی زیارت کے لئے آ کر قدمبوسی کرنے لگیں جب وہ محبوبہ پاؤں چومنے کو جھکی تو مولانا نے اس کا ہاتھ پکڑ کر اپنی آنکھوں سے ملنا شروع

---

[1] افضل اور اس کا وطن از ڈاکٹر تنویر علوی۔ نوائے ادب۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء ص ۷ تا ۱۰۔

کر دیا اور کہا کہ "مجھے پہچانتی ہو۔" وہ عورت دیکھ کر حیران رہ گئی اور کہا کہ "آپ نے مجھ جیسی ناکس کے لیے اتنی تکلیفیں اُٹھائیں جو آپ کی رضا ہے وہی میری رضا ہے۔" اس کے بعد وہ عورت مسلمان ہو جاتی ہے اور مولانا سے شادی کر لیتی ہے۔ بعد میں دونوں اپنے دیار کو واپس ہو جاتے ہیں اور مدت حیات باہم بسر کرتے ہیں۔ افضل نے ۱۳۵۰ھ میں انتقال کیا۔

اس افسانے پر ڈاکٹر تنویر علوی کے ذہن میں جو شکوک اُبھرتے ہیں وہ انھیں کے الفاظ میں ملاحظہ ہوں۔

"افضل کے اس افسانہ محبت کا قاری اس کی دلچسپیوں سے لطف اندوزی کے باوجود بعض ذہنی اُلجھنوں سے دوچار رہتا ہے۔ ترجمہ نگار نے ایک سے زیادہ مرتبہ افضل کو ضعیف العمر اور علتِ پیری میں گرفتار ظاہر کیا ہے۔ کیا اس زمانہ عمر تک (کذا) افضل مجرد زندگی گذار رہے تھے؟ اس لیے کہ ان کے معاملات عشق میں کہیں زن و فرزند و خانماں کا ذکر نہیں ہے اور کیا اس عمر میں وہ تمام ہنگامہ آرائی ممکن تھی جو اس داستان میں ملتی ہے ان کے جذبۂ عشق کے والہانہ پن اور ان کی مہم پسندانہ روش ضعفِ قویٰ اور علتِ پیری سے کوئی مناسبت نہیں رکھتی۔ علاوہ بریں وہ جوان العمر ہندو عورت جسے افضل کی کوچہ گردی کے پیشِ نظر رُسوائی و بدنامی سے بچانے کے لیے دور دست قصبہ متھرا میں بھیجا گیا تھا اسے افضل کے تلاشِ محبوب میں روپوش ہو جانے کے باوجود اس دیارِ غیر میں کیوں چھوڑا گیا؟ اور اس اثنار میں اس کے عزیزوں اور نزدیکوں کو اس کی شادی کر دینے کا خیال کیوں نہ آیا؟ جبکہ ہندوؤں میں جوان لڑکیاں اتنے دنوں تک نہیں بیٹھی رہتیں۔ پوجا کے دن بھرے مجمع میں افضل کو مندر کا بڑا پروہت ہوتے ہوئے ایک (پوجا کے لیے آنے والی) عورت کا ہاتھ چومنے اور اس سے اظہارِ مدعا کرنے کی جرأت کیسے ہوئی اور یہ بات چھپی کیسے رہی؟ وغیرہ۔ اس سے کبھی کبھی یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ افضل کی اس پریم کہانی میں کچھ باتیں زیبِ داستان کے طور پر بھی شامل ہوں۔ واللہ نے اس قصے کے ماخذ کا حوالہ بھی نہیں دیا وہ خود افضل کا معاصر نہیں ہے۔"[1]

والہ کی اس داستان پر یقین کرنے سے پہلے ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ داستان

---

[1] ۔ ڈاکٹر تنویر علوی۔ افضل اور ان کا وطن۔ نوائے ادب اکتوبر ۱۹۶۹ء ص ۱۰۔

اُس زمانے کی ہے جب کوئی ہندو غلطی سے بھی مسلمان کے ہاتھ کا پانی پی لیتا تھا تو وہ ہمیشہ کے لیے برادری سے خارج کر دیا جاتا تھا اور پجاریوں کا مذہبی کٹر پن تو اس زمانے میں نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا تھا۔ کیا یہ ممکن ہے کہ ایک بوڑھا مسلمان معلم جو عربی فارسی کا جید عالم ہو ایک ہندو کا سوانگ بھر کر مندر میں رہے اور اُس کے عادات و اطوار۔ روزمرہ و محاورہ سے کبھی بھی بھانڈا نہ پھوٹے کہ یہ ہندو نہیں بلکہ مسلمان ہے پھر اس زمانے میں متھرا جیسے تیرتھ کے کسی مندر کے پجاری کا ایک مسلمان کو چیلا بنا کر اس کے ساتھ کھانا پینا اور بعد میں گرو کی وصیت کے مطابق چیلے کو پجاری بنا دیا جانا اور عورتوں کا پجاری کی قدم بوسی کرنا اس درجہ لغو خیالات ہیں کہ اُن پر یقین کرنے کیلئے شیرانی صاحب کی سی ذہنیت درکار ہے۔

اس بارے میں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ یو۔پی کے مندروں میں کوئی پیر و مرشد نہیں ہوتے اور پجاری خانقاہوں کے سجادہ نشینوں کی طرح ہونے والے کی مرضی یا وصیت کے مطابق مقرر نہیں کیے جاتے۔ نہ پجاری کو کوئی ایسا معزز مقام حاصل ہوتا ہے کہ میلے میں آنے والا ہر شخص اس کی قدم بوسی کرے۔ پجاری تو ایک معمولی تنخواہ دار ملازم ہوتا ہے۔ اصل میں والہ مندروں کے پجاریوں اور مٹھوں کے مہنتوں میں امتیاز نہ کر سکے اور نہ اس طرف ان کی نظر گئی کہ متھرا تو کیا سارے برج میں اُس زمانے میں کسی مہنت کا مٹھ نہ ہوگا کیونکہ متھرا تو مندروں کا شہر ہے۔ پھر یہ بھی واضح ہو کہ ہندوؤں میں دست بوسی یا قدم بوسی کا رواج نہیں۔ مُرید اور معتقد مسلم سجادہ نشینوں کے ہاتھ چومتے تو دیکھے گئے ہیں لیکن ہندوؤں میں اہلِ دین کی جسمانی پاکیزگی بلکہ چھوا چھوت کا شعور اتنا بیدار ہے کہ کوئی شخص کسی دینی پیشوا کے جسم کو ہاتھ لگانے کی بات بھی نہیں سوچ سکتا۔ انھیں دور سے ہی ڈنڈوت کی جاتی ہے۔

اصل میں قدیم اُردو مصنفوں کے یہاں داستانوں میں مسلمان عاشقوں کے پیچھے ہندو عورتوں کی تبدیلیِ مذہب کی ایک مسلسل اور مستقل روایت چلی آتی ہے۔ میر امّن کی باغ و بہار میں خواجہ سگ پرست کو نماز پڑھتا دیکھ کر ملک زیرباد کی راج کماری اور بعد میں سراندیپ کی شہزادی صرف پانچ پانچ سطروں کا وعظ سُن کر مسلمان ہو جاتی ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ایسی سولہ مثنویوں کے نام گنائے ہیں[1] جن میں ہندو

---

[1] ۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں ۱۹۶۶ء ص ۱۸۱-۱۸۲۔

ہیروئن آخر میں 'مشرف بہ اسلام' ہوجاتی ہے۔ یہ تو قدیم زمانے کے قصوں اور داستانوں کی بات ہے ذرا بیسویں صدی میں خود حافظ شیرانی کی تاریخی واقعہ نگاری کا نمونہ دیکھئے۔ آپ شیخ اسمٰعیل لاہوری متوفی ۹۴۴ھ ہجری کے بارے میں رقمطراز ہیں :-

"آپ کی مجالس وعظ میں مخلوق کثرت سے جمع ہوتی تھی۔ ہندو ہزاروں کی تعداد میں وعظ سن سن کر حلقہ بگوش اسلام ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ آپ نے پہلے جمعہ میں ڈھائی سو، دوسرے جمعہ میں پانچ سو پچاس اور تیسرے میں ایک ہزار ہندو مشرف بہ اسلام کئے۔" [1]

حساب کا تقاضا یہ تھا کہ چوتھے جمعہ میں دو ہزار اور پانچویں میں چار ہزار ہندوؤں کو دولت ایمان عطا کی جانی چاہئے تھی اور اگر ریوڑیوں کا یہ بھیر سال بھر چل جاتا تو تقسیم ملک کی ضرورت نہ ہوتی۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ مندرجہ بالا اقتباس کسی مذہبی رسالے یا تبلیغی انجمن کی روداد سے نہیں بلکہ ایک تاریخ ادب یعنی "پنجاب میں اردو" سے پیش کیا گیا ہے۔ جب شیرانی صاحب دوسروں سے فروغ اسلام کی اس داستان پر یقین کرنے کی امید رکھتے ہیں تو خود ان کے لئے والہ کی بیان کردہ داستان کی صحت میں شک و شبہ کی کیا گنجائش تھی چنانچہ انھوں نے اس دل خوش کن داستان کے ہیرو افضل پانی پتی کو بکٹ کہانی کا مصنف بنا دیا اور ثبوت میں بکٹ کہانی کا آخری شعر

بیادِ دل رُبا خوش حال می باش گہے افضل، گہے گوپال می باش

پیش کر کے اپنی طرف سے یہ اضافہ فرمایا کہ گوپال افضل کا ہی وہ نام ہے جو انھوں نے مندر کے پجاری بننے پر اختیار کیا تھا۔ حالانکہ والہ کے افسانے میں دور دور تک اس کا ذکر نہیں۔

راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون 'بکٹ کہانی اور افضل' ہماری زبان یکم جولائی ۱۹۷۱ء میں جب یہ عرض کیا کہ والہ کی داستان میں بکٹ کہانی کا اور بکٹ کہانی میں والہ کی داستان کا کوئی اشارہ تک موجود نہیں ہے" تو اس کے جواب میں ڈاکٹر شکیل نے فرمایا کہ "یہ بھی ممکن ہے کہ والہ کو تذکرہ لکھتے وقت بکٹ کہانی کے بارے میں کچھ معلوم ہی نہ تھا۔" [2]

---

[1] ۔ پنجاب میں اردو ص ۶۱ ۔ عہد نو پبلیکیشن لکھنؤ ۱۹۶۲ء

[2] ۔ فکر و نظر۔ شمارہ دو ۱۹۷۱ء ص ۱۰۷

میں نہایت لجاجت کے ساتھ یہ عرض کرنے کی جرأت کروں گا کہ والہ کے تذکرہ لکھتے وقت نہیں بلکہ اس سے بیس برس پہلے سے بکٹ کہانی اس درجہ مشہور تھی کہ مصنفین اس کے تتبع میں پوری پوری کتابیں لکھ دیتے تھے۔ والہ کا تذکرہ ریاض الشعراء ۱۱۶۱ھ (۱۷۴۸ء) میں لکھا گیا اسی سال شاہ آیت اللہ جوہری نے دو ہزار تین سو چار۔ ابیات پر محیط اپنی مشہور مثنوی گوہر جوہری بکٹ کہانی کو نمونہ مان کر لکھی جیسا کہ آیندہ اوراق میں جوہری کے ذکر میں واضح کیا جائے گا۔ گوہر جوہری کا بارہ ماسا پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ وہ بکٹ کہانی کی نقل ہے۔ مثنوی کی بیت نمبر ۱۹۶۰ میں تو شاہ صاحب نے اس کے نام کے اجزا بھی باندھے ہیں۔

زبانی کہہ بکٹھ میری کہانی پیاسیں جا کے تو میری زبانی [1]

اگر عذر گناہ بدتر از گناہ کے مصداق یہ کہا جائے کہ پانی پت کے شاعر کی تصنیف بہار میں تو مشہور تھی لیکن ہریانہ میں اس سے کوئی واقف نہ تھا تو اکرم قطبی جو رہتک کا ساکن تھا اور جس نے تذکرہ ریاض الشعراء سے بھی بیس سال پہلے یعنی ۱۱۴۳ ہجری میں اپنا تیرہ ماسہ لکھا اس اعتراض کی تکذیب کے لئے کافی ہے۔ تیرہ ماسے کے آخری اشعار میں فخریہ انداز میں اسے افضل کی بکٹ کہانی کا بھیتا بتایا گیا ہے۔ اس کی تفصیل آگے بیان کی جارہی ہے۔

ظاہر ہے اگر بکٹ کہانی والہ کے افضل کی تصنیف ہوتی جن کی داستان محبت سے والہ رازدارانہ حد تک واقف ہیں تو یہ ناممکن تھا کہ انھیں بکٹ کہانی کا علم نہ ہوتا اور وہ افضل پانی پتی کے بیان میں اس کا ذکر نہ کرتے۔

اردو تحقیق کے دامن پر یہ تاریخی غلطی ہمیشہ ایک بدنما داغ کی صورت میں نمایاں رہے گی کہ کسی شہادت کے بغیر بکٹ کہانی کا مصنف ایک غیر متعلق شخصیت کو قرار دے دیا گیا اور ایک کے بعد دوسرا محقق بغیر کسی جانچ پرتال کے اس مفروضے کو حقیقت سمجھ کر دہراتا رہا۔ ڈاکٹر زور واحد محقق ہیں جنھوں نے 'اردو شہ پارے' میں یہ اعتراض کیا تھا کہ والہ نے جس افضل پانی پتی کا ذکر کیا ہے اس کے بارے میں یہ کہاں لکھا ہے کہ اس نے بکٹ کہانی لکھی۔ ہوسکتا ہے کہ یہ کوئی دوسرا افضل ہو۔ [2]

---

[1] ۔ حضرت شاہ آیت اللہ جوہری، ان کی حیات اور شاعری از ڈاکٹر صمد الدین فضا پٹنہ دسمبر ۱۹۶۵ء

[2] ۔ اردو شہ پارے۔ جلد اول ص ۶۔

حیرت یہ ہے کہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے بھی بکٹ کہانی کے دیباچے میں شیرانی کے قیاس کو بے کم و کاست قبول و منظور کر لیا۔ خود ڈاکٹر تنویر علوی[۱] نے والہ کی داستان کی خامیوں کے باوجود اس کے ہیرو کو بکٹ کہانی سے منسوب کرنے میں کوئی تامل نہیں کیا حالانکہ والہ نے اشارۃً یا کنایتہً کہیں بھی یہ بات نہیں لکھی کہ افضل پانی پتی نے بکٹ کہانی یا بارہ ماسہ نام کی یا اس طرز کی کوئی مثنوی لکھی تھی یا افضل نے متھرا جا کر گوپال نام اختیار کیا تھا۔

افضل نے اس وارفتگی کے عالم میں جو عاشقانہ غزلیں لکھی تھیں ان کے بہت سے اشعار والہ نے نقل کئے ہیں لیکن اُن میں ایک مصرع بھی بکٹ کہانی کا نہیں ہے جبکہ بکٹ کہانی میں فارسی مصرعوں کے گہرے چھینٹے کے علاوہ کم از کم اکتالیس اشعار مکملاً فارسی کے موجود ہیں۔

اگر افضل کے متعلق والہ کے اس بیان کو کہ شعر ہندی و فارسی را بغایت خوب می گفت، کوئی دلیل بنایا جائے تو ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ خواجہ سعد سلمان سے لے کر امیر خسرو تک اور جعفر زٹلی سے لے کر شاہ آیت اللہ جوہری تک نہ معلوم کتنے شاعروں کے بارے میں ہم یہی بات سُنتے چلے آرہے ہیں اس لئے یہ کوئی ایسی تخصیص نہیں ہے کہ اس کی وجہ سے بغیر کسی مزید ثبوت کے افضل پانی پتی کو بکٹ کہانی کا مصنف تسلیم کر لیا جائے۔ نہ افضل کوئی ایسا نادر و نایاب نام ہے کہ پانی پت کے علاوہ کہیں اور نظر ہی نہیں آسکتا۔

اگر بقول میر حسن افضل نے حسب حال خود بارہ ماسہ عرف بکٹ کہانی لکھی تو بکٹ کہانی کی داخلی شہادت سے والہ کی داستان کی صریحاً تکذیب ہوتی ہے کیونکہ بکٹ کہانی سے تو ایسا مترشح ہوتا ہے کہ افضل ہجر و فراق سے پہلے وصالِ محبوب سے محظوظ و شادکام تھے۔ بارہ ماسہ شروع ہونے سے پہلے کے یہ اشعار ملاحظہ کیجئے۔

پیا نے کر پکڑ جب کر لگائی — تمامی آگ تن من کی بجھائی
چو شد مدت پیا کے ساتھ رہتے — سخن با یک دگر کہتے و سُنتے
جو حیلہ عشق نے دے کر اُٹھایا — فلک دشمن مرے پیچھے لگایا
مرا سکھ دیکھ اُس کو حیرت آئی — نہادہ بر الم داغِ جُدائی
بکٹ قصہ نپٹ مشکل کہانی — دوانی کی سُنو سکھیں کہانی
ملن پاچھے بچھڑنا یو کٹھن ہے — کہو اب زندگی کا کیا جتن ہے

والہ کی داستان میں "ملن پاچھے بچھڑنا" کہاں۔ وہاں تو مولانا ڈرامے کے پہلے سین سے ہی "خوشا رسوائی و حالِ تباہے — سر راہے و آہے و نگاہے" کا رونا روتے نظر آتے ہیں۔

یہ تو ممکن ہے کہ ریاض الشعراء کے افضل کی کسی ہندو عورت سے شادی ہوئی ہو لیکن اس سے متعلق جو روایت بیان کی گئی ہے وہ ایسی بعید القیاس ہے کہ درایت کی کسوٹی پر کھری نہیں اُترتی۔

افضل سے متعلق ڈاکٹر انصار اللہ نظر[۲]، ڈاکٹر تنویر علوی[۳]، ڈاکٹر عبدالغفار شکیل[۴] اور ڈاکٹر احمد لاری[۵] کے مضامین میں بعض اور تذکروں کا حوالہ بھی دیا ہے جن میں افضل کا وطن جھنجھانہ۔ غازی پور۔ پانی پت۔ تھانیسر یا الٰہ آباد بتایا گیا ہے۔ چونکہ ان تذکروں تک میری رسائی نہ ہو سکی اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ ان میں افضل کے ساتھ بکٹ کہانی کا ذکر بھی ہے یا نہیں لیکن قیاس یہی کہتا ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو یہ محققین ضرور اس کا ذکر کرتے۔

بکٹ کہانی کے مصنف کی حیثیت سے افضل کا سب سے قدیم تذکرہ اکرم شیخی قطبی کے تیرہ ماسے میں ملتا ہے۔ اس تیرہ ماسے کا ذکر محمود شیرانی نے اپنے مضمون 'ہر یانی زبان میں تالیفات' میں کیا ہے[۶]۔ ڈاکٹر صدرالدین فضا نے بھی اپنی تصنیف[۷] 'حضرت شاہ آیت اللہ جوہری' ان کی حیات اور شاعری" میں اس بارے میں لکھا ہے لیکن کسی نے یہ صراحت نہیں کی تھی کہ اس میں بکٹ کہانی اور افضل کا ذکر بھی موجود ہے اس کی طرف سب سے پہلے ڈاکٹر عبدالغفار شکیل نے اپنے مضمون "بکٹ کہانی کا مصنف اور اس کا وطن"[۸] میں توجہ دلائی۔

پروفیسر شیرانی نے اس تیرہ ماسے کا تعارف کراتے ہوئے لکھا تھا کہ "تیرہ ماسہ بہ تتبع بارہ ماسہ قطبی کی ایجاد ہے"[۹] لیکن شیرانی صاحب کا یہ خیال درست نہیں ہے۔

۱۔ ہماری زبان علی گڑھ یکم مئی و ۲۲ جولائی ۱۹۵۸ء۔ ۲۔ نوائے ادب بمبئی۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء
۳۔ فکر و نظر علی گڑھ۔ جلد ۱۱۔ شمارہ ۲ ۱۹۷۳ء۔ ۴۔ ہماری زبان۔ ۲۲ جنوری ۱۹۷۲ء
۵۔ بحوالہ فکر و نظر شمارہ ۲ ۱۹۷۳ء ص ۱۱۰۔ ۶۔ حضرت شاہ آیت اللہ جوہری پٹنہ دسمبر ۱۹۶۳ء
۷۔ فکر و نظر شمارہ ۲ ۱۹۷۳ء۔ ۸۔ فکر و نظر شمارہ ۱۹۷۳ء ص ۱۱۰۔

ہندی میں تیرہ ماسہ لکھنے کا رواج اتنا ہی پُرانا ہے جتنا بارہ ماسہ کا۔ اس کی قدیم ترین مثال ایک جین سادھو وِنے چند سوری کی تصنیف نیمی ناتھ چُتش پاد کا ہے جس کا زمانہ تصنیف ۱۲۶۸ء اور ۱۳۰۱ء کے درمیان خیال کیا جاتا ہے تیرہ ماسے میں ساون سے اساڑھ تک بارہ مہینوں کے بعد اَدھک ماسی یعنی لوند کے مہینے کا بیان آتا ہے[1]

اکرم کے تیرہ ماسے کا ایک نسخہ انڈیا آفس میں ہے اور ایک محمود شیرانی کی ملک تھا۔ تیرہ ماسے کے مصنّف نے اپنا نام اور زمانہ تصنیف یوں واضح کیا ہے:۔

اسے قطبی کہ اکرم کر ہے مشہور — ز شعر و علم ہر دو ہست معذور
ہزار و یک صد و چل ثلث دیگر — جو تھا تب سن ہجری مشک اذفر
محمد شاہ کی ہے بادشاہی — لگا ہے سن تیرہ از الٰہی

گویا یہ تیرہ ماسہ سنہ ۱۳ جلوس محمد شاہی یا ۱۱۴۳ ہجری مطابق ۳۱-۱۷۳۰ عیسوی میں تصنیف کیا گیا۔ اس طرح یہ والہ کے ریاض الشعراء (۱۱۶۱ ہجری = ۱۷۴۸ عیسوی) سے بھی بیس سال پہلے کی تصنیف ہے۔ مندرجہ بالا اشعار سے پہلے اکرم نے افضل اور بکٹ کہانی کا یوں حوالہ دیا ہے۔

پریم قصہ ہوا ہے آخر یارو — تیرہ ماسا بھی اس کے تاں بچارو
بارہ ماسا ہوئے تھے اور سب کے — تیرہ ماسا ہوا جا کر قطب کے
بکٹ افسانہ کا ہے یہ تو بھیّا — دونوں کے تاں جنا ہے دوئی میّا
اوسیں افضل کہ جس کا نانو گوپال — کیا ہے نارنولی صاحب حال
اِسے قطبی کہ اکرم کر ہے مشہور — ز شعر و علم ہر دو ہست معذور[2]

شاعر نے پہلے دو اشعار میں پریم۔ تیرہ اور بارہ کو بر وزن 'فعو' باندھا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے کتاب کا نام 'پریم قصہ' رکھا ہے جس کا عرف تیرہ ماسہ ہے چونکہ اس وزن میں 'بکٹ کہانی' کا لفظ نہیں آسکتا اس لئے اکرم نے اُسے بکٹ افسانہ کہا ہے۔

ڈاکٹر شکیل ان اشعار پر تبصرہ فرماتے ہوئے لکھتے ہیں:۔ قطبی ..... افضل ..... کو خراج عقیدت پیش کر رہا ہے اور کہہ رہا ہے کہ یہ دونوں 'ماسے' دراصل 'میّا' یعنی محبت

[1] ۔ سمیلن پترکا۔ پوش پھاگن شک ۱۸۸۲ ص ۳۷-۴۳۔ مضمون از ڈاکٹر پانڈے۔

[2] ۔ فکر و نظر۔ شمارہ ۲ سنہ ۱۹۷۱ء ص ۱۱۲۔

کی داستان پیش کرتے ہیں[1] ظاہر ہے کہ اس تبصرے سے ڈاکٹر شکیل کی ہندی سے مکمل ناواقفیت کی غمازی ہوتی ہے۔ میّا محبت کو نہیں ماں کو کہتے ہیں۔ اس کا سیدھا سادہ مطلب یہ ہے کہ یہ تیرہ ماسہ بکٹ کہانی کا بھیّا (بھائی) ہے حالانکہ دونوں کو دو مختلف ماؤں نے جنا ہے (جنم دیا ہے)۔ اُسے افضل نے جس کا نام گوپال ہے اور اِسے قطبی نے جس کا نام اکرم ہے۔

ڈاکٹر عبدالغفار شکیل نے تمام دوسری روایات پر تیرہ ماسے کی اس روایت کو ترجیح دی ہے کہ افضل کا وطن نارنول ہے۔ یہ روایت افضل کے وطن کے متعلق تمام روایات سے قدیم تر ہونے کی وجہ سے افضل کے عہد سے قریب ترین بھی ہے اور اس کا شاعر افضل اور اُس کی بکٹ کہانی سے اس حد تک آشنا ہے کہ اُس نے اپنے کئی اشعار میں اس کے اشعار کا چربہ اُتار لیا ہے۔ معلوم ہوا ہے کہ مطبوعہ بکٹ کہانی کے مُرتّب ڈاکٹر مسعود حسین خاں بھی اس دریافت سے متفق ہیں۔ لیکن ڈاکٹر شکیل افضل کو پانی پت سے کسی طرح بے دخل کرنے کے لئے تیار نہیں ہے اور کم از کم بسلسلہ ملازمت ہی پانی پت میں ان کے قیام کی تاویل پیدا کرتے ہیں۔ اکرم نے صراحتاً افضل کا نام گوپال بتایا ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کوئی ہندو شاعر گوپال نامی ہے جس کا تخلّص افضل ہے۔ راقم السطور نے بکٹ کہانی کو بغور پڑھا اس میں کہیں کوئی ایسا بیان نہیں ملتا جو شاعر کے غیر مسلم ہونے پر مانع ہو ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ انڈیا آفس لائبریری کے ہندوستانی مخطوطات کے فہرست نگار نے بکٹ کہانی کے مصنّف کی حیثیت سے اس کا نام صاف طور سے گوپال بتایا ہے۔

BIKAT KAHANI : A Bara Masa Poem describing the grief of a Woman Separated from her lover at each mouth of the year, by GOPAL.

شاعر کے ہندو ہونے سے کوئی جذباتی آسودگی نہیں ہوتی صرف ایک سند کو قبول کرنے کا سوال ہے۔ شاعر کا نام گوپال مان لینے سے ان اشعار کی بغیر کوئی دور کی کوڑی لائے کتنی اچھی اور سیدھی سادی توجیہ ہو جاتی ہے۔

بہ یادِ دل رُبا خوش حال می باش — گہے افضل، گہے گوپال می باش

[1] ۔ فکر و نظر۔ شمارہ ۲ سنہ ۱۹۷۱ء ص ۱۱۲ [2] ۔ فکر و نظر۔ شمارہ ۲ سنہ ۱۹۷۱ء ص ۱۱۳

[2] ۔ انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہندوستانی مخطوطات کی فہرست۔ بلرم ہارٹ ص ۱۱۳

قصہ سارا کہا گوپال افضل کہ شد معشوق سوں عاشق کو واصل

اب کسی ٹامک ٹوئیوں کی ضرورت نہیں کہ گوپال افضل کے اس عہد کا نام ہے جب وہ متھرا میں ہندو بنا ہوا تھا یا گوپال کوئی ہندو بچہ تھا جس پر افضل عاشق تھا۔ میر حسن لکھتے ہیں کہ یہ نظم کھتریوں میں بہت مقبول ہے کہیں گوپال خود کھتری تو نہ تھا ظاہر ہے یہ محض قیاس آرائی ہے۔

تذکرہ نگاروں میں افضل کا قدیم ترین ذکر قائم نے اپنے تذکرہ مخزنِ نکات ۱۷۵۵ عیسوی (۱۱۶۸ ہجری) میں کیا ہے انھوں نے نہ صرف افضل کو بکٹ کہانی کا مصنف بتایا ہے بلکہ بکٹ کہانی کا ایک شعر بھی غلط سلط بطور نمونہ درج کیا ہے۔

پڑی تامل میں میرے پیم پھانسی مرن اپنا ہے اور اوروں کی ہانسی

ساتھ ہی انھوں نے افضل کو "از سکانِ دیارِ مشرق" بھی بتایا ہے۔ "محمد افضل مردے است از سکانِ دیارِ مشرق ..."[1] شائد انھوں نے بارہ ماسے کو جائسی اور دوسرے سکانِ مشرق صوفی شعرا سے مخصوص سمجھ کر افضل کو بھی اسی دیار کا باشندہ سمجھ لیا۔ لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے کہ بعد میں انھیں افضل کا وطن جھنجھانہ معلوم ہوا چنانچہ اپنے تذکرہ کی دوسری روایت مخطوطہ لندن میں جسے اقتدا حسین صاحب نے مرتب کیا ہے ضروری ترمیم کرکے 'از سکانِ دیارِ مشرق' کو "از سکانِ قصبہ جھنجھانہ" سے بدل دیا۔

جھنجھانہ ضلع مظفر نگر میں کیرانہ کے قریب ایک گاؤں ہے۔ قائم کی دوسری روایت یعنی افضل کا جھنجھانوی ہونا دیارِ مشرق والی روایت کو تو منسوخ کرتی ہے لیکن اس کا یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ قائم کو افضل کے بارے میں کوئی قابلِ وثوق معلومات تھیں۔ انھوں نے گوپال افضل کو محمد افضل کیوں لکھا اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ افضل تخلص سُن کر انھوں نے اس تخلص کو ہی اُن کا نام سمجھا۔ قائم کے وقت تک اُردو میں ہندو شاعر نہایت شاذ تھے۔ ظاہر ہے بعد کے تذکرہ نگاروں نے قائم کی تقلید کی۔

اس کے بعد میر حسن نے تذکرہ شعرائے اُردو (۱۷۷۲-۷۳ تا ۱۷۷۸ عیسوی) میں افضل کے ساتھ بکٹ کہانی کا نام لیا اور اس کے دو شعر بھی نقل کئے جن میں سے ایک وہی ہے جو قائم کے تذکرے میں ملتا ہے انھوں نے افضل کے بارے میں یہ مزید اطلاع بہم

[1] مخزنِ نکات مرتبہ مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۹ ص ۳۔

پہنچائی کہ کدام ہندو بچہ گوپال نامی بود کہ بر و عاشق شدہ حسبِ حال خود بارہ ماسہ عرف بکٹ کہانی گفتہ کہ اکثر کھتریان و گانیان مشتاق او می باشد"[1] لیکن انھوں نے افضل کے وطن کے بارے میں خاموشی اختیار کر لی۔ یہ ظاہر ہے کہ میر حسن قائم کا تذکرہ دیکھ چکے تھے لیکن خود وہ دیارِ مشرق کے بادیہ پیما تھے افضل کے وطن کے بارے میں ان کی خاموشی کے معنی یہی نہیں کہ وہ قائم کے "از سکانِ مشرق" سے متفق نہ تھے اور خود انھیں اس بارے میں کچھ معلوم نہ تھا۔ گوپال کی جو تاویل میر حسن نے کی ہے وہ غلط فہمی کے سوا کچھ نہیں کیونکہ بکٹ کہانی میں امرد پرستی کا کہیں شائبہ تک نہیں ملتا۔

علی ابراہیم خاں نے تذکرہ گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ ہجری مطابق ۱۷۸۴ عیسوی) میں میر حسن ہی کے بیان کو دُہرا دیا اس لئے اُس پر کسی تبصرہ کی ضرورت نہیں۔

افضل کے بارے میں ایک اہم حوالہ افضل کے ایک عقیدت مند عبداللہ انصاری کے بارہ ماسہ[2] میں ملتا ہے۔ جو ۱۲۳۹ ہجری مطابق ۱۸۲۳ عیسوی کی تصنیف ہے اس کا مفصل تذکرہ آگے بارہ ماسوں کے باب میں آئے گا۔ یہاں ان کے تین اشعار نقل کر دینے کافی ہیں۔

سراسر اہلِ عرفاں شاہ افضل نہایت کامل و یکتا و اکمل

انھوں نے اک بکٹ لکھی کہانی کیا جس میں بیانِ سوزِ نہانی

بکٹ پیچیدہ رستہ ہے برادر سمجھے رہ طریقت کو سراسر

بکٹ کہانی کا قدیم ترین مخطوطہ ادارہ ادبیاتِ اُردو حیدرآباد میں محفوظ ہے اس کی تاریخِ کتابت ۱۲۴۰ ہجری ہے اس کے ترقیمے میں مصنف کا نام محمد افضل شاہ فقیر درج ہے۔ ظاہر ہے یہ نسخہ قائم کے تذکرہ مصنفہ ۱۱۶۸ ہجری سے ۷۲ سال بعد لکھا گیا۔

یہاں قاری کے دل میں ایک سوال اُبھرتا ہے کہ آخر گوپال افضل کو کیوں شاہ افضل اور محمد افضل شاہ فقیر کہا جا رہا ہے؟ اس کا جواب بالکل صاف ہے۔ جائسی کی پدماوت کے بعد صوفی شعرا کی جتنی بھی تصانیف ملتی ہیں ان سب میں بارہ ماسے کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ عثمان کی چتراولی مصنفہ ۱۶۱۳ عیسوی نور محمد

[1] تذکرہ اُردو۔ جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۳۹۹ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد

[2] ایضاً۔ ص ۳۷۶

کی اندراوتی مصنفہ ۱۷۴۴ عیسوی اور شیخ نثار کی یوسف زلیخا مصنفہ ۱۷۹۰ء اس کی معروف مثالیں ہیں۔ جان کوی نے تو سترھویں صدی کے وسط میں بارہ ماسہ کے نام سے ایک آزاد تصنیف بھی کی ہے۔ اتفاق سے یہ تمام شعراء دیارِ مشرق کے ساکن ہیں جس طرح قائم نے بارہ ماسے کو مشرق سے مخصوص سمجھ کر افضل کو از سکانِ دیارِ مشرق لکھا تھا اسی طرح قائم کا 'محمد افضل' اپنے بارہ ماسے کی وجہ سے شاہ افضل اور پھر محمد افضل شاہ فقیر بن کر صوفی شعراء کی صف میں جا کھڑا ہوا۔

اسٹیٹ لائبریری رام پور میں بکٹ کہانی کا جو نسخہ محفوظ ہے اس کے بارے میں یہ غلط فہمی پھیلی ہوئی ہے کہ اس پر 'بکٹ کہانی از محمد افضل کاپی' لکھا ہے۔ اس بارے میں کسی بحث کی ضرورت نہیں کیونکہ اصل میں اس نسخے میں بکٹ کہانی کے آخری شعر میں افضل تخلص تو ضرور آتا ہے لیکن نہ نسخے کے اوپر افضل کا نام لکھا ہے نہ کاپی۔ یہ سب ہماری سطحی تحقیق کی کارفرمائی ہے کسی نے ایک غلط بات لکھ دی اور بعد کے محققین نے اصل کتاب تک پہنچے بغیر اسے آیت و حدیث مان کر نقل کرنا شروع کر دیا۔

۱۸۵۴ء میں جب اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانے کی فہرست شائع کی تو انھوں نے قائم کے بیانات کا غلط مطلب سمجھ کر مزید غلط بیانی کو رائج کیا۔ وہ افضل کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:۔

> "افضل۔ محمد افضل۔ ساکن جھنجھانہ جو میرٹھ سے دور نہیں ہے۔ یہ ایک غیر معروف شاعر نہیں تھے۔ اور زیادہ تعلیم یافتہ بھی نہیں تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ یہ عبداللہ قطب شاہ سے پہلے گذرے ہیں جو ۱۰۲۰ ہجری میں تخت نشین ہوا تھا۔ انھوں نے ایک نظم لکھی ہے جس کا نام بکٹ کہانی ہے اس کا ایک نسخہ لندن کے انڈیا ہاؤس میں موجود ہے۔"[2]

اسپرنگر کا یہ بیان کہ "قائم نے لکھا ہے کہ یہ عبداللہ قطب شاہ سے پہلے گذرے ہیں" محض غلط فہمی پر مبنی ہے کیونکہ مخزنِ نکات میں ایسا کوئی ذکر نہیں ہے نہ اس میں عبداللہ کی تخت نشینی کا سال دیا ہوا ہے یہ بھی اسپرنگر کی اپنی ایجاد ہے جو غلط بھی ہے عبداللہ قطب شاہ

۱۔ خط مولانا عرشی بنام پروفیسر نورالحسن ہاشمی مورخہ ۱۲ جنوری ۱۹۵۸ء مطبوعہ ہماری زبان ۸ اپریل ۱۹۵۸ء

۲۔ دیباچہ بکٹ کہانی مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں و ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ص ۱۷-۳۰

۱۰۲۰ ہجری میں نہیں بلکہ ۱۰۳۵ ہجری (۱۶۲۶ء) میں تخت نشین ہوا ہے۔[1] محمود شیرانی[2] اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں[3] نے اس کی جو تاریخ ۱۰۲۵ ہجری دی ہے وہ صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ اصل میں قائم نے اپنے تذکرے میں شعراء کے ادوار قائم کئے ہیں شمالی ہند کے شعراء سعدی۔ خسرو۔ نوری اور افضل کے ذکر کے بعد قائم اُردو ادب کا رشتہ دکن میں لے جاتے ہیں جہاں سب سے پہلے عبداللہ قطب شاہ کا ذکر آتا ہے افضل کے بیان کو عبداللہ قطب شاہ کے بیان سے کوئی ربط نہیں اس لئے عبداللہ کے عہدِ حکومت سے افضل کے زمانۂ حیات کی تعیین غلط ہوگی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ قائم نے افضل کو اس دور کا شاعر مانا ہے جو ۱۶۲۶ عیسوی سے قبل ختم ہو چکا تھا۔

دورِ حاضر میں پروفیسر شیرانی نے افضل کے متعلق تفصیل سے لکھا۔ انھوں نے ۱۹۲۶ء میں ایک مضمون لکھا تو اسپرنگر کی تقلید میں افضل کو جھنجھانہ کا ساکن بتایا لیکن اس کے بعد وہ ریاض الشعراء کے افضل پانی پتی کی وجہ سے دُبدھا میں پڑ گئے اور ۱۹۳۵ء میں جب 'پنجاب میں اُردو' شائع کی تو اس میں افضل کا ذکر 'مولانا محمد افضل جھنجھانوی یا پانی پتی' کے عنوان سے کیا۔

ڈاکٹر تنویر علوی نے ۱۹۶۹ء میں ایک مضمون 'افضل اور اس کا وطن' کے عنوان سے لکھا۔ موصوف کیرانے کے رہنے والے ہیں جہاں سے جھنجھانہ چند میل کے فاصلے پر ہے۔ لکھتے ہیں:۔

> "جھنجھانے کے معمر لوگوں کی زبانی یہ روایت اب بھی سُنی جا سکتی ہے کہ افضل جنھیں وہ بھی شاہ افضل کہتے ہیں جھنجھانے کے تھے اور پانی پت میں بسلسلہ ملازمت قیام پذیر رہے تھے انھیں ایک برہمن کی لڑکی سے عشق ہو گیا تھا جو بالآخر مسلمان ہو گئی تھی اور جس سے انھوں نے شادی کر لی تھی"[5]
>
> قطع نظر اس چیز کے کہ اب تک جو ہندو عورت تھی اب وہ برہمن کی لڑکی ہو گئی

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول ص ۳۹۵۔ دکن میں اُردو ۱۹۳۵ء ص ۵۷۔ تاریخ ادب اُردو از ڈاکٹر اعجاز حسین ۱۹۳۵ء ص ۲۰۔ ۲۔ پنجاب میں اُردو ص ۲۰۸۔ ۳۔ دیباچہ بکٹ کہانی ص ۳۷۔

۴۔ اورینٹل کالج میگزین بابت اگست ۱۹۲۶ء ص ۱۴ بحوالہ نوائے ادب۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء 'افضل اور اُس کا وطن'، ۵۔ افضل اور اس کا وطن۔ نوائے ادب۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء ص ۱۷

یہ امر قابلِ غور ہے کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال پہلے کے واقعہ کے بارے میں گاؤں کے بوڑھوں کی سُنی سُنائی روایت پر کسی حد تک بھروسہ کیا جاسکتا ہے اس کا فیصلہ قارئین خود کرسکتے ہیں۔ پھر اگر افضل پانی پت چلے بھی گئے تھے تو بھی ان کے خاندان کے دوسرے افراد اور اُن کی اولاد تو جھنجھانہ ہی میں رہی ہوگی۔ اس کے علاوہ اگر اس روایت کو حرف بحرف سچ بھی مان لیا جائے تو اس کا نتیجہ یہی ہوگا کہ والہ کے افضل پانی پتی ہی جھنجھانہ کے افضل ہیں۔ اس روایت میں یہ تو کہیں نہیں کہا گیا کہ وہ افضل شاعر بھی تھے یا بکٹ کہانی کے مصنّف تھے۔

اصل میں کسی بھی تذکرے میں کسی افضل جھنجھانوی کے بسلسلہ ملازمت پانی پت جانے کا کوئی اشارہ تک نہیں ملتا یہ محض قیاس آرائیاں ہیں۔ اس سے بھی دلچسپ بیان ڈاکٹر عبدالغفار شکیل کا ہے جو افضل کو نارنولی ماننے کے باوجود پانی پت اور جھنجھانہ سے ان کے تعلق کی تاویل کرتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا ہے "افضل باشندہ تو نارنول کے ہی تھے لیکن درس و تدریس کے سلسلے میں ان کا قیام پانی پت میں رہا ہوگا یہ بھی ممکن ہے کہ جھنجھانہ میں ان کی رشتہ داری رہی ہو"[1] اس منطق کا سہارا لیا جائے تو افضل کے وطن کے بارے میں کسی قسم کی بحث باقی ہی نہیں رہتی۔ ہم بڑی آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ افضل باشندے تو نارنول کے ہی تھے کہیں درس و تدریس کے سلسلے میں اُن کا قیام پانی پت۔ جھنجھانہ۔ تھانیسر۔ الٰہ آباد۔ غازی پور۔ کالپی اور ممکن ہے متھرا بھی رہا ہوگا اور یہ بھی ممکن ہے کہ ان جگہوں پر ان کی رشتہ داریاں بھی ہوں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اب اُردو تحقیق کی سطح یہی رہ گئی ہے۔

افضل کے وطن کے بارے میں ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے اپنے دو مضامین میں یہ نظریہ پیش کیا کہ بندرابن خوشگو کے تذکرہ سفینہ ہندی میں ایک شخص محمد افضل محقر الٰہ آبادی کا ذکر ملتا ہے جو کالپی کے کسی بزرگ کے خلیفہ تھے اور جن کا اصل وطن غازیپور زمانیہ کے قریب موضع سید پور تھا۔[2] اپنے دوسرے مضمون میں انھوں نے اپنے نظریے کی تائید میں نواحِ غازیپور میں سال کے مختلف مہینوں کے موسموں کا دوسرے خطوں کے موسموں

[1] ۔ فکر و نظر شمارہ ۲ ۔ ۱۹۷۱ء ص ۱۱۳

[2] ۔ ہماری زبان علی گڑھ ۔ یکم اپریل ۱۹۷۱ء ص ۷

کا دوسرے خطوں کے موسموں سے مقابلہ کرکے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ بکٹ کہانی میں دیے ہوئے ماہ بماہ موسمی تغیرات کے بیان مشرقی یوپی بالخصوص غازیپور کے موسموں سے مطابقت رکھتے ہیں[1]۔ اُن کا یہ نظریہ بکٹ کہانی کے رامپوری نسخہ پر لفظ کاپی لکھے ہونے کی شہرت پر قائم ہے۔

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے کہ یہ بات ہی سرے سے غلط ہے کہ رام پوری مخطوطے پر کاپی لکھا ہے اس لئے وہ شاخ ہی نہ رہی جس پہ آشیانہ تھا والا معاملہ ہے۔ اس کے علاوہ نظر صاحب نے غیر شعوری طور پر یہ بھی فرض کرلیا ہے کہ یہ شاعرانِ رنگین بیان اپنے اپنے علاقے کے ایک ایک مہینے کی موسمی کیفیات کا مطالعہ کرتے جاتے تھے اور اپنے مشاہدہ کو بارہ ماسے کے متعلقہ مہینوں میں سموتے جاتے تھے ظاہر ہے ان شاعرانہ بیانات کو خطِ استوا اور ساحلِ بحر سے دوری۔ سالانہ بارش کی اوسط مقدار۔ سطح سمندر سے بلندی اور دن اور رات کے درجہ حرارت کے فرق کی طرح جغرافیائی مسلمات قرار دے کر ان کی بنا پر کسی شہر یا خطہ کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔

بکٹ کہانی کے مصنّف افضل کا تعین کرتے وقت یہ خیال رہنا چاہیے کہ تذکروں میں کسی افضل نامی شاعر کے ساتھ جب تک بکٹ کہانی یا بارہ ماسے کا نام یا اس کا کوئی شعر درج نہ ہو یا کوئی اور واضح اشارہ موجود نہ ہو اسے محض نام کے توارد کی بنا پر بکٹ کہانی کا مصنّف مان لینا احتیاط کے خلاف ہوگا اس کسوٹی پر کس کر دیکھا جائے تو افضل پانی پتی۔ الٰہ آبادی یا غازی پوری کھوٹے سکّے ثابت ہوتے ہیں۔

افضل کے وطن کے سلسلے میں ہم ایک اور اُلجھن سے دوچار ہوتے ہیں۔ بکٹ کہانی کی زبان برج بھاشا آمیز کھڑی بولی ہے اور بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں[2]

> "افضل کی زبان ہریانی کے اس قدر لسانی اثرات نہیں رکھتی جس قدر کہ اس کے عہد کے دکنی مصنفین کی زبان پر پائے جاتے ہیں۔ اور .....
> بارہ ماسے کی زبان کا تعلق پانی پت سے نہیں بلکہ اس اُردو سے ہے جو آگرہ کے بازاروں میں بولی جاتی تھی۔

[1] ۔ ہماری زبان علی گڑھ ۔ یکم مئی ۱۹۷۱ء ص ۳

[2] ۔ بکٹ کہانی کا دیباچہ قدیم اُردو ۱۹۶۵ء ص ۳۹۷۔۳۹۸

بکٹ کہانی کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اس رائے کو حرفِ آخر نہیں کہا جا سکتا۔
اس میں کوئی شک نہیں کہ بکٹ کہانی کی زبان پر برج بھاشا کا شدید اثر ہے کہیں قرونِ وسطیٰ میں برج بھاشا محض برج کے علاقے تک محدود نہ تھی ہندوستان کا دارالخلافہ آگرہ ہونے کی وجہ سے برج کو بڑا فروغ حاصل تھا چنانچہ شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور مخدوم بہاءالدین برناوی سہارن پور اور میرٹھ کے علاقوں میں رہ کر برج بھاشا میں لکھتے تھے۔ اس کے علاوہ بکٹ کہانی میں دو کلیدی الفاظ نال (بمعنی ساتھ) اور لاتا (بمعنی لگانا) کا بار بار اعادہ ہوتا ہے اور یہ ایسے الفاظ ہیں جو مصنف کے پنجابی یا ہریانوی ہونے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جبکہ کسی پوربی نژاد کے قلم سے یہ لفظ نکلنے مشکل ہیں۔ نمونہ دیکھئے

گلال اندر بھئیں ہیں لال ساری بجا دیں دف پیا کے نال ساری بیت ۲۱
بسایا تخت اوپر ناریاں ری پیا کے نال بیٹھیں ساریاں ری بیت ۶۲
ارے جب کوک کوئل نے سنائی تمامی تن بدن میں آگ لائی بیت ۶۲
نہ میں تمری، نہ تم میری کہاؤ اری سکھ اپنے کوں تم آگ لاؤ بیت ۱۳۱

کیا بکٹ کہانی میں عشق حقیقی کا شائبہ پایا جاتا ہے جو عبداللہ انصاری نے اپنے بارہ ماسے میں اسے رہِ طریقت کا بیان ضرور قرار دیا ہے اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں والہ کے بیان سے متاثر ہو کر افضل کو صوفی مانتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ یہ اعتراف کرتے ہیں کہ "عبداللہ انصاری کی اس تعبیر و تشریح کے باوجود کہ بکٹ کہانی راہ معرفت کا ایک انداز ہے افضل کی کہانی سرتا سر رام کہانی ہے اور اس میں حضرت جامی کے اقتباسات سے قطع نظر کہیں بھی حقیقت کی سطح قائم نہیں ہونے پاتی۔"

یہ صحیح ہے کہ بکٹ کہانی میں حقیقت کی سطح نہیں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی صحیح ہے کہ یہ مصنف کی رام کہانی نہیں بلکہ ہندی بارہ ماسے کی روایتوں کا ایک رنگین چربہ ہے۔

افضل کے وطن کے سلسلے کی آخری تحقیق ڈاکٹر عبدالستار شکیل کی ہے جنھوں نے ہمیں اس کے مقلد اکرم قطبی کے قدیم ترین بیان سے۔ جس میں بکٹ کہانی کے مصنف کا نام۔ تخلص اور وطن سب کچھ صراحتاً دیا ہوا ہے۔ روشناس کرایا۔ اس سلسلے کی

آج تک کی تحقیق کا ماحصل یہ ہے کہ بکٹ کہانی کے مصنف کا نام گویاں۔ اس کا تخلص افضل اور اس کا وطن نارنول تھا۔ اس دریافت کا سہرا ڈاکٹر شکیل کے سر ہے۔

بکٹ کہانی ہندی ادب کی مقبول و مانوس صنف بارہ ماسہ کا ایک کامیاب نمونہ ہے۔ اس میں ایک ایسی عورت کے جذبات ہجر و فراق کی عکاسی کی گئی ہے جس کا شوہر پردیس گیا ہوا ہے۔ اُس کی یاد میں اس ہجر نصیب کی بھوک پیاس اور نیند سب کچھ اُڑ جاتی ہے وہ اپنے اُمنڈتے ہوئے جذبات کا گلا گھونٹ گھونٹ کر سلگتی ہے لیکن جب یہ آتشِ دروں دبائے نہیں دبتی تو آخر دل کی بھڑاس نکالنے کے لئے اپنی ہمدم و ہمراز سکھیوں سے کہتی ہے۔

سُنو سکھیو! بکٹ میری کہانی بھئی ہوں عشق کے غم سوں دوانی
نہ مجھ کوں بھوک دن۔ نا نیند راتا برہ کے درد سوں سینہ پراتا

یہ غم نصیب جانتی ہے کہ جسے عشق کے ناگ نے ڈس لیا اس کا انجام سوائے جیو ہارنے گنوانے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اس کے لئے سال کا ہر موسم۔ ہر مہینہ۔ ہر تیوہار دشمنِ جاں بن کر آتا ہے۔ اُس کی سکھی سہیلی سنگار کرتی ہیں تو اُس کے دل میں اک کسک اُٹھتی ہے۔ وہ اپنے شوہروں کے ساتھ ہنستی کھیلتی ہیں تو اس کے برہ کی آگ اور بھی دھدک اُٹھتی ہے۔ وہ ایک ایک مہینہ گن گن کر گذارتی ہے اور آخر بارہ مہینے کی صبر آزمائش کے بعد اُس کا "پریتم لٹکتا آوتا ہے" جس کے حسن کے آگے چاند بھی شرما جاتا ہے۔ یہ جھپٹ کر اس کی قدم بوسی کرتی ہے۔ پیا ہاتھ پکڑ کر اُٹھاتا ہے اور گلے سے لگا لیتا ہے۔

چہ می بینم لٹکتا آوتا ہے یہ حُسنش ماہ را شرماوتا ہے
اری میں دوڑ کے پاؤں پڑی جائے پیا نے کر پکڑ لینی گلے لائے

یہ کہانی نہ معلوم کتنے ہندی بارہ ماسوں میں دُہرائی جا چکی ہے پھر بھی اس کی دلکشی میں فرق نہیں آتا۔ بکٹ کہانی کا موضوع بھی یہی ہے اس میں ہندی بارہ ماسے کے تمام مسلمات اور معتقدات کو اپنایا گیا ہے وہ ایک حرماں نصیب عورت کی کہانی اسی کی زبانی ہے۔ موسمی کیفیات کے علاوہ ہر مہینے میں آنے والے تہوار مثلاً کناگت۔ نورتے۔ دسہرہ۔ دوالی۔ دیو رکھنا۔ بسنت اور ہولی وغیرہ کے بیانات متعلقہ مہینوں میں موجود ہیں۔ زبان کہیں بالکل فارسی ہے تو کہیں قدیم ہندی جس پر برج کا گہرا

اثر ہے۔ ہندی تشبیہات کا آزادانہ استعمال ہے اور ہندی کے نرم و نازک الفاظ جی کھول کر استعمال کئے گئے ہیں۔

ساون اور بھادوں کی کالی گھٹائیں اور بجلی کی چمک اس ذوقِ نصیب کے لئے صبر و آزمائش اور امتحان بن کر آتی ہیں۔ یہ ہنسنے کھیلنے کی گھڑیاں ہیں لیکن سوتی سیج ناگن بن کر ڈسنے کو دوڑتی ہے۔ افضل نے کس لحن کا راز آب و رنگ سے ان جذبات کی مرقع کشی کی ہے۔ ہندی کے سہل اور سبک الفاظ نے بارہ ماسے کی مخصوص فضا پیدا کرنے میں کس طرح مدد کی ہے ذیل کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیے۔

سیہ بادر چہاروں اُور چھائے — لیا مجھ گھیر پیو اجہوں نہ آئے
اکیلی دیکھ نس کاری ڈراوے — تمامی رین دن برہا ستاوے
گھٹا کاری کے اندر بیج چمکے — ڈرے جیوڑا کڑک سن دیہہ دمکے
پیا بن سیجری ناگن بھئی رے — ہنسن کھیلن کی سگری سدھ گئی رے

لیکن پردیسی پیا ؎

عہد کر کر گئے اجہوں نہ آئے — اری کن سوت نے ٹونے چلائے

یہ سوت کا اندیشہ عورت کے لئے سب سے زیادہ جان لیوا ہوتا ہے۔ آخر وہ اس پردیسی پریتم کو اپنی برہ کہانی سنانے کی ٹھانتی ہے اسے پریم سندیسا بھیجنا چاہتی ہے۔ پیام رسانی کے لئے افضل نے فارسی شاعروں کے کبوتر اور ہُدہُد کو نہیں بلکہ ہندی شاعری کے معروف پیامی اودھو (کرشن کے پیامی)۔ کاگ۔ سبزک (نیل کنٹھ) بٹاؤ (راہگیر) اور بامن (برہمن) کا انتخاب کیا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:۔

اری نس دن بٹاؤ بوجھ ہاری — خبر پیو کی نہ پائی۔ ہائے ماری — بکٹ کہانی بیت ۷۷
جری پوتھی بمن سب مر گئے ری — بھیا کت کاگ اودھو کت رہے ری — بیت ۷۸
لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لیجا — سلونے سانورے سندر پیا پا — ۸۵
ارے سبزک پیا کے باغ جا کر — اپن کو بے وفا سیتی لکا کر — ۹۵
ارے اودھو سنو یہ دکھ ہمن سوں — کہو ٹک جائے پردیسی سجن سوں — ۲۰۲

بکٹ کہانی میں ہندی ادب کا عکس وہاں نمایاں طور سے نظر آتا ہے جہاں افضل ہندی شاعری کے مانوس پرندوں اور جانوروں کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ پپیہا

دادُر۔ جھینگر۔ کوئل۔ جگنو اور مور کو موضوع بنا کر اپنے کلام میں ایک ہندی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ ذرا ساون کا بیان دیکھئے:

پپیہا پیو پیو نس دن پکارے — پکارے دادُر و جھینگر جھنگارے
ارے جب کوک کوئل نے سنائی — تمامی تن بدن میں آگ لائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا — اری جلتی کے اوپر پھوس لاتا
سنی جب مور کی آواز بن سوں — شکیب از دل گیا۔ آرام تن سوں

پریم مارگی ہندی شعراء کے یہاں عشق کے ماروں کا تلاشِ محبوب میں جوگی یا جوگن بن کر نکلنا آخری حربہ ہے اور جوگن کا تصور اُردو کے صوفی شاعروں نے ہندی سے ہی اخذ کیا ہے۔ اور اُن کی شاید ہی کوئی ایسی مثنوی یا داستان ہو جس میں جوگی یا جوگن اپنے تمام لوازمات کے ساتھ موجود نہ ہو۔ بکٹ کہانی میں بھی ہندی ادب کی یہ روایت قائم رکھی گئی ہے لیکن چونکہ بارہ ماسے میں عمل و فعل کی نہیں بلکہ جذبات و احساسات کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ اس لئے یہاں صرف جوگن بننے کی آرزو کا بیان ہے۔ جوگن کے تمام لوازمات مثلاً کنٹھا۔ دھونی۔ ناد (صدائے ناقوس)۔ الکھ جگانا اور بھیک پانا بہرحال موجود ہیں:

کروں کنٹھا اری سب چیر پھاڑوں — تمامی بھیس جوگن کا سنواروں
دھونی ڈاروں پیا کے دیس جا کر — ہزاروں ناد نالے کے بجا کر
الکھ جا دل رُبا کے در جگاؤں — پیا کے درس کی تب بھیک پاؤں

ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے بکٹ کہانی کا جو متن قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء میں شائع کیا ہے اس میں کوئی ہندی دوہا نہیں ہے لیکن بکٹ کہانی کا جو نسخہ پٹنہ یونیورسٹی میں (نشان نمبر ۱۱۵) موجود ہے اس میں بندوں کی ٹیپ کی طرح اٹھائیس ہندی دوہے ہیں۔ جن کا نمونہ یہ ہے:

نین تمھارے لالچی اور کرین پرائی آس — اپنی نین گنوائیں گے اور در در پھریں اُداس
چکوا چکوی دوئی جنے اور ان مت مارو کوئی — پر مارے کرتار کے جو رین بچھویا ہوئی
کاگا سب تن کھائیو چُن چُن کھائیو ماس — دو نیناں مت کھائیو جو پیا ملن کی آس
ایک تو نیناں مدھ بھرے دوجے انجن سار — اے بوری کوئی دیت ہے مت بورن ہتیار

اوٹھا بولا پیم کا اور تنکا چڑھوا کاس تنکے سے تنکا ملا اور تنکا تن کے پاس

(شاہ آیت اللہ جوہری، ان کی حیات اور شاعری ص ۲۴۱، ۲۴۲)

ان دوہوں میں سے اکثر ہندی کے مشہور دوہے ہیں اور ظاہر ہے وہ افضل کی تصنیف نہیں ہیں لیکن ان کی شمولیت نے بکٹ کہانی کی عمومی فضا کو فارسی اشعار کے چھینٹے کے باوجود ہندی سے قریب رکھا ہے (بعض دوہے غلط طور سے درج ہیں میں نے انھیں اُسی طرح نقل کر دیا ہے)

بکٹ کہانی میں شوہر کے لئے جو مترادفات استعمال کئے گئے ہیں وہ مثنوی پر ہندی کی پرچھائیں کی غمازی کرتے ہیں۔ ان میں سے بعض یہ ہیں:۔

پیا (بیت نمبر ۷۹)۔ پیو (بیت نمبر ۷۷)۔ پیارے (۸۳)۔ سجن (۱۰۵) ساجن (۱۰۸)۔ ساتھی (۵۹)۔ سلونے (۱۰۷)۔ سانورے (۸۲)۔ سُندر (بیت نمبر ۲۰۴) شیام (۱۰۷) کنتھ (۹۱) اور لال (۱۹۲)۔

بکٹ کہانی کی زبان پر برج بھاشا کی گہری چھاپ ہے۔ برج میں کھڑی بولی کا (ل) (ر) سے بدل جاتا ہے۔ بکٹ کہانی میں بھی ہر جگہ بادل کو بادر۔ کالی کو کاری۔ گل کو گر۔ اور جلے کو جرے کہا گیا ہے۔ آدت۔ جاوت۔ رودت اور کیتا (کیا) بھی برج کے اثر کی نشانہ ہی کرتے ہیں۔ لیکن مثنوی میں فارسی اشعار اور مصرعے اس طرح بکھرے ہوتے ہیں کہ تمام مثنوی کو اگر ریختہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ بکٹ کہانی کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کی رائے نہایت صائب ہے۔ وہ کہتے ہیں:۔

"اس قدر فارسیت کے باوجود اس نظم کی روح ہندی ہے۔ ہولی کے جشن میں مردنگ بجائے جاتے ہیں گلال اور عبیر اڑایا جاتا ہے۔ جوگن کا بھیس۔ برہمن کا پوتھی دیکھنا۔ ٹوٹکے کرنا۔ یہ تمام بھاشا کے تصورات ہیں۔" [1]

بارہ ماسہ سنسکرت میں مفقود ہے۔ یہ ہندی کی اپنی صنفِ سخن ہے اردو میں بکٹ کہانی قدیم ترین دستیاب شدہ بارہ ماسہ ہے اور یہ ہندی بارہ ماسے کی روایتوں کی مکمل طور سے آئینہ داری کرتا ہے۔

---

[1] اُردو مثنوی شمالی ہند میں۔ ۱۹۶۹ء ص ۱۶۱

شمالی ہند کے تذکرہ نویسوں اور پروفیسر شیرانی کے بلند بانگ دعووں کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اُردو ادب کی ابتدائی نشو و نما کا سہرا شمالی ہند کے نہیں بلکہ سرزمین دکن کے سر ہے وہیں اس سودا سُلف اور بول چال کی بولی کی نوک پلک درست کر کے ضبطِ تحریر میں لایا گیا اور وہیں اس میں ادبیات کی تخلیق کی داغ بیل پڑی۔ دکن ہی نے اس جوہر ناتراشیدہ کو تراش خراش کر آب و رنگ بخشا اور پھر درباروں کے لائق بنایا۔ آخر ایک دن وہ آیا کہ سلاطینِ دکن نے اسے تاج شاہی میں معزز و محترم مقام عطا کیا۔

اتفاق سے دکن میں اُردو ادب کی ارتقار کے لئے بعض مخصوص موافق و مساعد حالات پیدا ہو گئے تھے۔ ہندوستان پر اسلامی حملوں سے بہت پہلے دکن میں عربی تاجروں کی آمد و رفت تھی اور ان کی بستیاں بھی وہاں قائم ہو چکی تھی جس کی وجہ سے بہت سے الفاظ وہاں کی بول چال میں شامل ہو گئے تھے۔ ساتھ ہی دکن کے شمالی مغربی علاقے میں جو اب مہاراشٹر کہلاتا ہے یادو خاندان کی حکومت تھی جس کا صدر مقام دیوگری تھا۔ یادو حکمراں دکن کے اصلی باشندے نہ تھے بلکہ وہ شمالی ہند سے آکر یہاں مقیم ہو گئے تھے اور حاکم بن گئے تھے ان کا اصل وطن اودھ تھا اور اُن کی ایک شاخ برسوں تک صوبہ متوسط میں حکومت کر چکی تھی۔ اس طرح شروع سے ہی دکن میں ایک طرف غیر ملکی تاجروں کے ذریعہ ان کی زبان کے الفاظ مروج ہونے شروع ہو گئے تھے اور دوسری طرف شمالی ہند سے آئے ہوئے حکمرانوں کی وجہ سے قدیم ہندی اثرات بھی یہاں کی زبان میں سرایت کر رہے تھے۔

محمود غزنوی کے وقت سے گجرات اس کے لشکروں کی مستقل جولانگاہ بنا رہا۔ محمد غوری اور قطب الدین ایبک بھی وہاں تک پہنچے۔ علاء الدین خلجی دہلی میں برسرِ حکومت آیا تو ۱۲۹۷ء میں گجرات مستقل طور سے سلطنت دہلی کا ایک صوبہ بنا دیا گیا۔ اس کے بعد دکن پر علاء الدین خلجی کے پے در پے حملے شروع ہو گئے۔ دیوگری۔ وارنگل۔ دوسمدر اور مَعبر ایک کے بعد ایک فتح ہوتے چلے گئے اور اپنے جلو میں فوجی اور سرکاری عہدہ داران کے علاوہ ایک خاصی تعداد شمالی ہند کے باشندوں کی مستقل طور سے دکن میں چھوڑتے گئے۔ خلجیوں کے بعد تغلق خاندان کا بول بالا ہوا تو محمد بن تغلق نے دہلی کی بجائے دیوگری کو دارالخلافہ بنانے کی ٹھانی۔ دہلی کی تمام آبادی حکماً دیوگری کو منتقل ہو گئی۔ برتی

نے لکھا ہے کہ دہلی کے مکانوں میں بلی اور کتا تک باقی نہ رہا۔ ابن بطوطہ تو اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ ایک اندھا جو دہلی رہ گیا تھا اسے دولت آباد تک گھسیٹ کر لے جایا گیا۔[1] ظاہر ہے یہ بیانات مبالغے سے خالی نہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ دہلی کی آبادی کا بہت بڑا حصہ دیوگری کو منتقل ہوگیا اور وہیں آکر آباد ہوگیا۔ اسلامی فتوحات کے ساتھ صوفیا، اور اولیاء کا ورود بھی لازمی ہے۔ خلجیوں کے زمانے میں بھی کچھ بزرگ تبلیغ و ہدایت کے لئے دہلی سے دکن آئے تھے۔ پیر حاجی روکھی، نصراللہ ولی، پیر مجنا۔ اور حضرت جلال الدین گنج رواں کے نام اس سلسلے میں لئے جاسکتے ہیں[2]۔ لیکن "سلطان محمد تغلق کی دولت آباد کی مادی ترقی اور رونق کے ساتھ ساتھ اپنے نئے دارالخلافے کی روحانی اور تہذیبی تزئین بھی منظور تھی اس لئے اُس نے دہلی کے علماء، فضلا اور صوفیاء کو بھی دولت آباد روانہ کیا.....

..... اتنی کثیر تعداد بلند پایہ علماء اور صوفیاء کی کسی زمانے میں بھی ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل نہیں ہوئی تھی۔ کہا یہ جاتا ہے کہ صوفیاء کی چودہ سو پالکیاں یہاں آئی تھیں اور اور اُن کے ساتھ اُن کے معتقدین کی بھی کثیر تعداد یہاں منتقل ہوئی تھی[3]۔ اس طرح دکن کی فضائیں ایک دفعہ دہلی اور نواحِ دہلی کی بولیوں سے گونج اُٹھیں۔ پایۂ تخت کی دہلی کو مراجعت کے بعد بھی نو واردوں کی ایک کثیر تعداد دوبارہ طویل سفر کی صعوبتوں کے لئے تیار نہ ہوئی اور آخر وہ دکن ہی میں رہ بس گئے۔

دکن کے مفتوحہ علاقوں میں دہلی سلطنت کے خلاف بار بار بغاوت ہوتی تھی۔ اکثر ایسا ہوتا تھا کہ ایک بغاوت فرو کرکے فوج دہلی کو واپس گئی کہ دوسری بغاوت شروع ہوگئی۔ اس کا علاج محمد تغلق نے یہ کیا کہ ایک کافی تعداد ترک افسروں کی دکن میں مقرر کردی اور ان کے خاندان مستقل طور پر وہیں بسا دئے۔

ان تمام حالات کا نتیجہ یہ ہوا کہ دکن میں ایک کافی تعداد شمالی ہند کے باشندوں کی جمع ہوگئی۔ یہ سب لوگ اپنی ایک بولی زبان ساتھ لائے تھے۔ بیرونی مسلمان فارسی بولتے تھے لیکن عرصے سے شمالی ہند میں رہتے تھے وہ بھی دہلی اور آس پاس کی بولی سے

۱۔ ابن ایڈونچرز آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار۔ ص ۳۲۱۔

۲۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۳۷۔

۳۔ شکارنامہ مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۹۔۱۰۔

آشنا ہو چلے تھے۔ خود شمالی ہند سے آکر بسنے والوں کی زبان وہی تھی جسے کبھی ہندی۔ کبھی زبانِ دہلوی اور کبھی کھڑی بولی کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ لسانی اعتبار سے وہ ہند آریائی خاندان کی زبان تھی۔ دکن میں اسے ایک اور ہند آریائی زبان مراٹھی ملی۔ لیکن وہاں کی دوسری زبانیں تامل، تیلگو۔ کنڑ اور ملیالم دراوڑی زبانیں تھیں۔ مراٹھی زبان میں تمام روایات وہی ہیں جو بعد میں ہندی ادب کا سرمایہ بنیں۔ نو واردوں کے لئے مراٹھی۔ تامل، تیلگو، کنڑ اور ملیالم سیکھنا مشکل تھا۔ ساتھ ہی ان زبانوں کے بولنے والوں کو بھی کسی ایسی زبان کی ضرورت تھی جو نو واردوں اور خود ان کے درمیان بول چال کا ذریعہ بن سکے۔ چنانچہ "نو وارد ہندی" بہت جلد بعض مقامی تبدیلیوں کے ساتھ وہاں مقبول ہوگئی۔ اس میں ایک طرف فارسی عربی الفاظ آئے تو دوسری طرف شمالی ہند کی شاعری کی واحد زبان برج بھاشا کے بھی بعض اثرات آئے۔ ہندو دیومالا۔ ہندو تلمیحات اور ہندی رُجحانات کے لئے مراٹھی اور دکنی زبانوں نے بھی سہارا دیا۔

دکنی اُردو کا علاقہ چار صوبائی زبانوں کے علاقوں پر مشتمل تھا۔ گجرات (احمد آباد) کا گجراتی علاقہ۔ مراٹھواڑہ (اورنگ آباد) کا مراٹھی علاقہ۔ تلنگانہ (گولکنڈہ) کا تیلگو علاقہ اور کرناٹک (بیجاپور) کا کنڑ علاقہ۔ تیلگو اور کنڑ پر چونکہ سنسکرت زبان کا خاصا اثر ہے اس لئے مراٹھی اور گجراتی کے ساتھ مل کر ان زبانوں نے دکنی اُردو کو ہندی رنگ میں شرابور کر دیا۔ اس طرح دکن میں جو زبان دکنی کے نام سے ارتقا پذیر ہوئی اس کا ادب موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے بیشتر اُن عناصر سے عبارت ہوا جو آگے چل کر ہندی ادب کے اجزائے لاینفک قرار پائے۔ دکن میں خود مختار سلطنتیں قائم ہوئیں تو ان رجحانات کو اور سہارا ملا۔ ان سلطنتوں کو دہلی کی حکومت سے ہمدردی نہ تھی اور نہ اس سے وابستگی پسند تھی اس لئے وہاں کی درباری زبان فارسی سے انھیں زیادہ دلچسپی نہ رہ سکی۔ شمالی ہند میں شاعری کی زبان برج بھاشا موجود تھی مگر دکن میں ایسی کوئی روایت نہ تھی اس لئے یہاں نئی زبان کا دہلی کی طرح فارسی اور برج بھاشا سے مقابلہ نہ تھا۔ خود سلاطین دکن میں وہ شدید عصبیت نہ تھی جو شمالی ہند کے بعض بادشاہوں کا طرۂ امتیاز رہی ہے۔ چنانچہ بیجاپور میں جب ابراہیم عادل شاہ اول ۱۵۷۵ء میں تخت نشین ہوا تو اس نے دفتری زبان بجائے فارسی کے ہندوی (دکنی) قرار دی۔ اس کے لڑکے

علی عادل شاہ اول (۱۵۵۷ء - ۱۵۷۹ء) نے ایرانیوں سے تعلقات استوار کرنے کیلئے سیاسی مصلحت کی بنا پر ایک مرتبہ دفتروں میں پھر فارسی جاری کی لیکن اس کا جانشین سلطان ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۷۹ - ۱۶۲۶ء) دکنی اور مرہٹی کا رسیا نکلا وہ عموماً مرہٹی بولتا تھا اور دکنی کا اچھا شاعر تھا اپنی علم دوستی کی وجہ سے "جگت گرو" کہلایا۔ فارسی کے مقابلے میں ہندوستانی زبان سے اس کے شغف کا زندہ ثبوت اس کی کتاب نورس ہے۔ ابراہیم کے بعد محمد عادل شاہ ۱۰۳۷ ہجری / ۱۶۲۷ء میں تخت نشین ہوا تو اس کے زمانے میں دکھنی زبان کی حیثیت مستحکم ہو چکی تھی۔ محمد عادل کی وفات پر اس کا بیٹا علی عادل شاہ ثانی (۱۶۵۶-۵۷ء) اس کا جانشین ہوا۔ اُس نے صراحتاً اپنی زبان دکنی بتائی۔ وہ خود دکنی کا بلند پایہ شاعر تھا اور شاہی اور مدن رویہ تخلص کرتا تھا سلاطین کی اس سرپرستی نے دکنی کو ایک معزز ادبی زبان بنا دیا اور اس میں ادبی تخلیقات شروع ہو گئیں۔

یہ ہیں وہ حالات جو دکن میں قدیم اُردو ادب کے ارتقا میں ممد و معاون ثابت ہوئے۔ آج دکنی ہمارے لئے کتنی ہی اجنبی کیوں نہ ہو لیکن اس نے ہمیں بہت سے بلند مرتبہ شعرا اور ادیب عطا کئے۔ ان کی تخلیقات اردو ادب کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ آئندہ اوراق میں دکن کے بعض نمائندہ اور مشہور ادیبوں کے ادب پاروں کا جائزہ لیا جائے گا اور اُن پر ادب کے اثرات کی نشاندہی کی جائے گی۔

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (۳۰ ستمبر ۱۳۲۱ء - یکم نومبر ۱۴۲۲ء)

حضرت خواجہ سید محمد حسینی بندہ نواز گیسو دراز دکنی ادب کے بابا آدم کہلانے کے مستحق ہیں۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق آپ ہی اودھ کے سب سے پہلے صاحبِ تصنیف بزرگ سمجھے جاتے تھے۔ اس لئے دکنی ادب پر ہندی اثر کا جائزہ لینے کے لئے یہ ضروری ہے کہ خواجہ صاحب کی سوانح حیات اور آپ سے منسوب تصانیف پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

خواجہ صاحب کے والد کا نام شاہ راجو اور والدہ محترمہ کا نام بی بی رانی تھا۔ خواجہ صاحب دہلی میں ۴ رجب ۷۲۱ھ / ۳۰ ستمبر ۱۳۲۱ء کو بعہد غیاث الدین تغلق پیدا ہوئے

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۵۲۔

۱۳۲۱ء میں جب پایۂ تخت دہلی سے دیوگری کو منتقل ہوا تو آپ کے والد شاہ راجو بھی معہ اہل و عیال دیوگری تشریف لے گئے۔ شاہ راجو کا دیوگری میں ۵ شوال ۷۲۳ھ / ۱۳۲۳ء کو انتقال ہو گیا۔ کچھ دنوں بعد اُن کی زوجۂ محترمہ اور اُن کے بھائی میں کچھ رنجش ہو گئی[۲] جس کی وجہ سے وہ اپنے دونوں بیٹوں سید حسینی اور سید محمد (خواجہ صاحب) کو لے کر ۷۲۶ ہجری / ۱۳۲۵ء میں دہلی واپس آ گئیں[۳]۔ دہلی میں خواجہ صاحب نے ۱۹ رجب ۷۲۶ھ / ۲۹ فروری ۱۳۲۶ء کو[۴] حضرت شیخ نصیر الدین چراغ دہلی سے بیعت کی اور بعد میں خلافت حاصل کی۔ حضرت چراغ دہلی کا ۱۸ رمضان ۷۵۷ھ / ۱۳۵۶ء کو وصال ہو گیا[۵]۔ اس کے تیسرے دن حضرت گیسو دراز سجادہ نشین ہوئے۔ ۷۶۱ھ / ۱۳۵۹-۶۰ء میں آپ کا نکاح سیدہ صالحہ بی بی رضا خاتون سے ہوا[۶]۔

دہلی میں خواجہ صاحب کا زیادہ وقت پہلے علوم رسمی و ظاہری کے حصول میں گذرتا تھا بعد میں آپ علوم باطنی اور سلوک و معرفت کے حصول میں منہمک ہو گئے۔ جب آپ کے زہد و تقویٰ کا شہرہ عام ہوا اور دہلی کے عوام و خواص جن میں شہزادے بھی شامل تھے آپ سے بیعت ہونے لگے تو زیادہ وقت رشد و ہدایت میں گذرنے لگا۔ اس طرح دہلی میں آپ کا زمانۂ قیام علمی مشاغل میں گذرا۔ دہلی میں جب ۱۳۹۸ء میں تیموری حملے کی وجہ سے امن و امان خطرے میں پڑ گیا تو خواجہ صاحب مع اہل و عیال دہلی کو خیرباد کہہ کر دکن کی طرف چل پڑے اور گوالیر۔ بھاندیر۔ چندیری۔ کھمایت اور دولت آباد ہوتے ہوئے ۸۰۳ / ۱۴۰۰ء میں گلبرگہ تشریف لائے۔ اور آخر وقت تک وہیں رہے۔ گلبرگہ میں بعہد احمد شاہ بہمنی ۱۶ ذی قعدہ ۸۲۵ھ / یکم نومبر ۱۴۲۲ء کو آپ نے انتقال کیا۔ اُس وقت آپ کی عمر ایک سو پانچ برس چار مہینے اور بارہ دن کی تھی[۹]۔ سلطان احمد شاہ نے آپ کے مزار پر گنبد تعمیر کرا دیا۔

محولہ بالا تواریخ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ خواجہ صاحب نے بچپن کے چھ سال دہلی میں گذارے پھر قریب آٹھ سال دیوگری میں رہے اس کے بعد پھر دہلی آ گئے۔

۲۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۵۴۔ ۳۔ شکارنامہ مرتبہ ڈاکٹر شمیمہ شوکت ۱۹۶۲ء ص ۱۷
۴۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول ص ۱۵۴۔ ۵۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۱۵۴
۶، ۷، ۸۔ شکارنامہ ص ۲۴۔ ۹۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۵۶۔
۱۰۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۵۶

اس وقت آپ کی عمر چودہ پندرہ سال کی ہوگی۔ دہلی سے جب دوبارہ گلبرگہ پہنچے تو آپ کی عمر ہجری سن کے حساب سے بیاسی سال کی تھی۔ اس طرح آپ کی زندگی کا بیشتر حصہ دہلی میں گذرا جہاں اس طویل مدت میں دکن سے آپ کا کسی قسم کا تعلق و واسطہ نہ رہا لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ وہ متعدد چھوٹے بڑے رسالے اور کتابیں جو خواجہ صاحب سے منسوب ہیں تمام تر ٹھیٹھ دکنی زبان میں ہیں اور بدنصیب زبانِ دہلوی جو مسلماً آپ کی مادری زبان تھی اور جو پندرہ سال کی عمر سے لے کر بیاسی سال کی عمر تک آپ کے درس و مطالعہ کی واحد زبان رہی چار سطروں کے لئے بھی آپ کی مرہونِ منت نظر نہیں آتی۔ غالباً اسی لئے ڈاکٹر حفیظ قتیل نے فرمایا ہے کہ

"دکنی مخطوطات کے ذخائر میں خواجہ صاحب سے منسوب نظم و نثر کے جس قدر رسائل ملتے ہیں ان میں سے بیشتر کا غلط انتساب محتاجِ تحقیق نہیں ہے"[1]

اور اسی لئے ہم یہ کہنے کی جرأت کرتے ہیں کہ اگر سنجیدگی کے ساتھ ان رسائل و کتب کی جانچ پرکھ کی جائے تو شاید ہی کسی رسالے کو قطعیت کے ساتھ خواجہ صاحب کی تصنیف قرار دیا جا سکے۔

مصنف کی حیثیت سے خواجہ صاحب کی شہرت کا مدار رسالہ "معراج العاشقین" پر قائم تھا جسے اُردو کی قدیم ترین تصنیف خیال کیا جاتا تھا۔ ۱۳۴۳/۲۵-۱۹۲۴ء میں مولوی عبدالحق نے اُسے شائع کیا تھا اور انھوں نے ہی اسے خواجہ گیسو دراز کی تصنیف قرار دیا تھا بابائے اُردو کا نام کسی بھی علمی تحقیق کی صحت کی کافی ضمانت تھی چنانچہ ۱۹۶۰ء تک ہر مصنف۔ ہر محقق اور ہر ماہرِ لسانیات معراج العاشقین کو خواجہ صاحب کی تصنیف بتاتا چلا آیا لیکن ۱۹۶۸ء میں چمن اُردو میں ایک دیدہ ور پیدا ہوا اور اُس نے ڈنکے کی چوٹ کہا کہ 'معراج العاشقین' بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف نہیں بلکہ ایک اور بزرگ مخدوم شاہ حسینی کے رسالہ تلاوۃ الوجود کی ناقص تلخیص ہے[2]

ڈاکٹر حفیظ قتیل کے دلائل اس قدر مضبوط ہیں کہ ان کی صحت میں شک کرنا مشکل ہے۔ اُن کی یہ حجت محتاجِ ثبوت نہیں کہ 'معراج العاشقین' میں پانچ عناصر پچیس گُن' والے

[1] "معراج العاشقین کا مصنف"، ۱۹۶۸ء ص ۱

[2] ۔ معراج العاشقین کا مصنف از ڈاکٹر حفیظ قتیل ۱۹۶۸ء ص ۲۹ ۔

جس فلسفے کا ذکر ہے اس کی تشکیل سب سے پہلے حضرت امین الدین اعلیٰ (متوفی ۱۰۸۵ ہجری) کے ہاتھوں ہوئی لہٰذا جس کتاب میں اس کا ذکر ہوگا وہ یا تو امین الدین اعلیٰ کے عصر کی تصنیف ہوگی یا اس کے بعد کی۔ اس دلیل کے مطابق معراج العاشقین خواجہ صاحب کی وفات کے قریب ڈھائی سو سال بعد کی تصنیف ٹھہرتی ہے۔

خواجہ صاحب سے معراج العاشقین کے غلط انتساب کی وجہ یہ ہے کہ اسے مولوی عبدالحق۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر خلیق انجم نے جس نسخے سے چھاپا ہے وہ صریحاً ناقص الآخر ہے۔ مکمل نسخہ انجمن ترقی اُردو ہند کے کتب خانے میں موجود ہے اس میں مصنف نے اپنا نام یوں لکھا ہے:

"اے مخدوم تون پیراللہ حسینی کے کرم سے اس راز کی خبر پایا"[1]

ڈاکٹر حفیظ قتیل کے مطابق پیراللہ حسینی مخدوم شاہ حسینی کے مُرشد کا نام ہے[2] اس لئے رسالہ معراج العاشقین خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی نہیں بلکہ مخدوم شاہ حسینی کی تصنیف ٹھہرتا ہے۔

یہی حال خواجہ صاحب سے منسوب اور تصانیف کا بھی ہے۔ مثلاً جس مجموعۂ رسائل کو انجمن ترقی اُردو کے فہرست نگار نے خواجہ صاحب سے منسوب کیا ہے اس میں ایک مثنوی ہے جس کے خاتمے کے اشعار یہ ہیں:۔

مائی ۔ پانی ہور پارا خالی اندر کیا ٹھہارا
پانچ عناصر پچیس گُن گُن کا اب تو تفسر سُن[3]

ظاہر ہے 'پانچ عناصر پچیس گُن' کے ذکر کی وجہ سے 'معراج العاشقین' کی طرح اس کا انتساب بھی خواجہ صاحب سے غلط ہے۔ اسی طرح تلاوۃ الوجود نامی ایک رسالہ آپ سے منسوب ہے لیکن معراج العاشقین اسی رسالے کی تلخیص ہے۔ دونوں کی عبارت ایک دوسرے سے اس قدر ملتی ہیں کہ ایک آپ کی تصنیف نہیں تو دوسری بھی آپ کی تصنیف نہیں ہوسکتی۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ خواجہ صاحب کی بزرگی سے لوگ اس قدر مرعوب تھے کہ جو بھی مذہبی رسالہ تصوف سے متعلق نظر آیا اسے بغیر

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۶۱۔ [2] معراج العاشقین کا مصنف ص ۹۰-۹۳

[3] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ ص ۱۷۴۔

کسی تحقیق کے آپ سے منسوب کر دیتے تھے۔ بعض انتساب کی وجوہ تو اس قدر نحیف ہیں کہ سُن کر ہنسی آتی ہے۔ مثلاً "تمثیل نامہ" کو لیجئے جس کا ذکر "ارشاد نامہ" اور "ذکر نامہ" کے ناموں سے بھی آیا ہے اسے محض اس لئے خواجہ صاحب کی تصنیف بتایا جاتا ہے کہ اس کا ایک نسخہ گلبرگہ کا لکھا ہوا ہے جہاں خواجہ صاحب کا مزار ہے[1]۔ ظاہر ہے یہ دلیل ایسی ہے جیسے کوئی آگرہ کی مکتوبہ کسی کتاب کے متعلق کہے کہ یہ ممتاز محل کی تصنیف ہے۔ بعض رسالوں کو اس لئے اُن کی تصنیف مان لیا گیا کہ وہ خواجہ صاحب کی کسی دوسری مشتبہ تصنیف کے ساتھ مجلد ہیں۔ ایک اور رسالہ "دُرالاسرار" آپ سے منسوب ہے اس کے صرف دو نسخے ملتے ہیں جن میں سے ایک میں مصنف کا نام مرید سلطان بتایا گیا ہے اور اس کا زمانہ تصنیف ۱۱۰۰ھ/۱۶۸۸ء کے قریب قیاس کیا گیا ہے۔ اسے بھی مرید سلطان کی تصنیف نہ ماننے اور خواجہ صاحب کی تصنیف ماننے کی کوئی دلیل موجود نہیں ہے[2]۔ خواجہ صاحب سے منسوب تین اور رسالوں یعنی ہفت اسرار، ہدایت نامہ اور ہشت مسائل کا تو صرف نام ہی نام ملتا ہے ان میں سے کسی کا کوئی نسخہ دستیاب نہیں ہوتا۔ انجمن ترقی اُردو علی گڑھ میں ایک رسالہ "وجودیہ" ہے جس کی پیشانی کی عبارت میں اسے خواجہ صاحب کی تصنیف بتایا ہے مگر خود انجمن کے فہرست نگار نے رسالہ کی زبان کو دیکھ کر اسے شاہ نیران جی کا رسالہ بتایا ہے[3]۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو کے ص ۱۵۹ (جلد اول) پر دیا ہوا یہ مقولہ بھی خواجہ صاحب سے منسوب کیا گیا ہے: "بھوکا موٹے سوں خُدا کچھ اپڑتا ہے خدا کوں اپڑنے کی استعداد ہو رہے"۔ لیکن ص ۱۰۲ پر یہی عبارت بہ اختلاف قلیل 'بحرالحقائق' کے حوالے سے شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات کے ذیل میں درج ہے!

خواجہ صاحب سے منسوب ان تصانیف کی زبان دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ جو شخص پندرہ سال کی عمر سے لے کر اسّی بیاسی سال کی عمر تک دہلی رہا ہو اور جس کا اس بیچ دکن سے کوئی واسطہ نہ رہا ہو وہ کیسے گلبرگہ پہنچتے ہی (اور) کو (ہور)۔ (ایک) کو (یکیں)۔ (پیسے) کو (پیکے)۔ (رسّی) کو (لسڑی)۔ (ہانڈی) کو (ہنڈی)۔ (پہنچنے) کو

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۷۲۔ [2] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۶۸۔
[3] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۷۲۔

(اپڑنا)۔ (پتھر) کو (پھتر)۔ (ہڈی) کو (ہڈ) (بھی) کو (بی)۔ (اُن) کو (انو) (پھولنے) کو (پھوگا) اور (آپ) کو (اپین) بولنے لگا[1]۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ دکن میں اُس زمانے میں شمالی ہند کی سیدھی سادی زبان نہ سمجھی جاتی ہو۔ اس لئے "بمجبوری" خدا کچھ اپڑتا ہے" بولنا پڑا ہو۔ صحیح بات یہی ہے کہ چشتی سلسلے کے صوفیا نے کوئی تصانیف نہیں چھوڑیں "جو تصانیف ان کے نام سے منسوب ہیں وہ بہت بعد کی ہیں اور جعلی ہیں"[2]۔ اگر خواجہ صاحب سے منسوب دکنی زبان کے رسالے انھیں کی تصنیف ہیں تو پھر یہ بھی ماننا چاہئے کہ تیموری حملے کے وقت دہلی کی زبان دکنی کا وہ روپ تھی جو ان رسالوں کی شکل میں ملتا ہے ورنہ خواجہ صاحب سے منسوب دکنی تصانیف اُن کے نام پر محض ایک اتہام ہیں۔

یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ خواجہ صاحب سے جن کتابوں کا غلط انتساب کیا جاتا ہے وہ ہندی اثرات سے عاری نہیں ہیں۔ اُن میں سے اکثر پر ہندی پرچھائیں صاف طور سے نظر آتی ہے!

سب سے پہلے معراج العاشقین کو ہی لیجئے۔ اس کا موضوع تصوف ہے۔ اس میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ مطالعۂ نفس کی پہلی منزل تنِ ناسوتی کے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ ہے۔ اس رسالے میں آب۔ آتش۔ خاک۔ باد اور خلا پانچ عناصر کو اصلِ کائنات بتایا ہے۔ سوال یہ ہے کہ معراج العاشقین کے ان پانچ عناصر کا ماخذ کیا ہے؟

کائنات کی اصل کیا ہے؟۔ وہ کس اوّلین چیز سے عبارت ہے؟ مادّے کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ یہ سوالات ہر عہد کے مُفکّروں کے زیرِ غور رہے ہیں۔ قریب ۶۰۰ ق۔م میں سب سے پہلے ایک یونانی مفکر تھیلس THALES نے بتایا کہ ہر چیز کی اصل پانی ہے۔ بعد میں ایک اور مفکر نے ہوا کو یہ درجہ دیا۔ ایک تیسرے مفکر نے آگ کو اصل کائنات بتایا لیکن آخر ایک فلاسفر ایمپی ڈوکلس EMPE DOCLES نے ایک نظریہ پیش کیا کہ کائنات کسی ایک عنصر سے نہیں بلکہ چار عناصر آب۔ آتش۔ خاک اور باد سے عبارت ہے[3]۔ عناصرِ اربعہ کا یہ فلسفہ مختلف ممالک کے علاوہ یونان۔ ایران اور

[1] نسکار نامہ مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت ص ۹۱ تا ۹۴ [2] پروفیسر محمد مجیب بحوالہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۶۷
[3] انٹروڈکشن ٹو فلاسفی از ڈاکٹر جارج طامس پیٹرک ۱۹۳۵ء۔ ص ۱۸۷ - ۱۸۸

عرب میں بھی مقبول رہا۔ قدیم اسلامی فلسفہ بھی انھیں چار عناصر کو مانتا چلا آیا ہے اُسے کسی پانچویں عنصر کا علم نہ تھا۔ لیکن ہندوستان میں قدیم ترین زمانے سے اِن چار عناصر کے علاوہ "آکاش" یا خلا کو بھی ایک عنصر مانا جاتا ہے۔ ہندو اربابِ فکر کا خیال ہے کہ کائنات پانچ تتووں سے پیدا ہوئی ہے جنھیں 'پنچ بھوت' بھی کہتے ہیں اور آخر انھیں میں مل جائے گی۔ انسان کا وجود بھی انھیں پانچ تتوں پر مبنی ہے۔ ان پانچ تتووں پر غور و فکر کرنے سے سارے اسرارِ کائنات منکشف ہو جاتے ہیں اور انسان پرتھوی سے عروج کر کے برھما تک پہنچ جاتا ہے۔ چونکہ ہر عنصر کی پانچ پانچ صفات بتائی جاتی ہیں اس لئے اس فلسفے کو "پانچ عناصر پچیس گن" کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ فلسفہ ہمیشہ ادب کا محبوب موضوع رہا ہے۔ ہندی میں متعدد تلمیحات پنچ بھوت یا پنچ تتو کے تصور پر قائم ہیں۔ کالی داس کی شکنتلا کا تو آغاز ہی ان پانچ عناصر کی توصیف سے ہوتا ہے۔ جس میں نہ صرف پانچوں عناصر کے نام گنائے جاتے ہیں بلکہ اُن میں سے ہر ایک کی خاص صفت کا بھی اشارۃً ذکر کر دیا جاتا ہے:-

"اُمیش تمھارا کلیان کرے ..... جس کا پہلا روپ پانی ہے جو سب سے پہلی رَچنا ہے۔ دوسرا اگنی جو ہَون میں ڈالی ہوئی نذر کو آسمانی دیوتاؤں تک پہنچائی ہے ..... پُراسرار آکاش جو ساری کائنات پر چھایا ہوا ہے اور جس کے ذریعہ آواز دُنیا کے ایک سرے سے دوسرے تک جاتی ہے۔ یہ دھرتی جسے عالم لوگ جوہر اور مادّے کی جنم داتا بتاتے ہیں۔ اور یہ ہوا جو سب جانداروں کی جان ہے۔"[1]

یہاں پانچوں عناصر میں آکاش کا بھی ذکر شامل ہے تعجب یہ ہے کہ کالی داس کے عہد میں بھی ہندو آکاش سے نہ صرف ایک تتو کی حیثیت سے واقف تھے بلکہ اس جدید دریافت سے بھی آشنا تھے کہ خلا جن ذرّات سے پُر ہے آواز انھیں کے سہارے ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتی ہے۔ تلسی داس کے رام چرت مانس کی ایک چوپائی میں ان پانچوں عناصر کا ذکر اس طرح آتا ہے:-

جل۔ چھتی۔ پاوک۔ گگن سمیرا پنچ رچت یہ ادھم شریرا
(آب خاک آتش آکاش ہوا یہ ناچیز جسم ان پانچ عناصر سے بنا ہے)

[1] شکار نامہ۔ مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت۔ ۱۹۶۲ء ص ۹۱ تا ۹۳

ظاہر ہے ڈاکٹر قتیل کی یہ رائے صحیح ہے کہ معراج العاشقین کا پانچواں عنصر آکاش اور 'پانچ عناصر پچیس گن' کا فلسفہ ہندی کی دین ہے!

خواجہ بندہ نواز سے ایک اور مختصر تصنیف "شکار نامہ" منسوب کی جاتی ہے شکار نامہ اصل میں تمثیل نگاری کا ایک قدیم نمونہ ہے اس مخصوص طرزِ نگارش کا مقصد یہ تھا کہ رموز و مسائل کی تشریح طالب من مانے ڈھنگ پر نہ کر سکے اور اُسے مُرشد یا گُرو کی طرف رجوع کرنے کے لئے مجبور ہونا پڑے۔ شکار نامے کا متن اس طرح شروع ہوتا ہے:

"نو باپاں ہور سات مانواں کے ہمیں چار فرزنداں۔ تین ننگے۔ یکس کوں کپڑیچ نین۔ جسے کپڑیچ نیں اُس کی آستین میں پیکے تھے۔ چاروں مل کر بازار کوں گئے او بازار چوبیس جنسیاں کا تھا اوس بازار میں چار کماناں تھیاں۔ تین توٹیاں۔ یکس کوں چلّہ ہور گوشہ نہ تھا۔ جس کی آستین میں پیکے تھے اُنے چلّہ ہور گوشہ نین سو کمان لیا۔ وہاں چار تیر تھے۔ تین توٹے یکس کوں پیکار ہور سوفار نہ تھے ....."[1]

امیر خسرو کی سہیلیوں کے سلسلے میں ہم کہہ آئے ہیں کہ سِدھون اور ناتھ پنتھیوں میں اسرار و رموز کے پردے میں مذہبی تعلیم دینے کا دستور تھا کبھی اُسے نا اہلوں کی دسترس سے بچانے کے لئے۔ کبھی معمولی سی بات میں حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے اور کبھی محض اپنی قابلیت کے مظاہرے اور نمائش کے لئے یہ روش اختیار کی جاتی تھی۔ نام دیو، گیانیشور، ایک ناتھ اور تکارام کی تصانیف میں اس قسم کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں جو "ابھنگ" کے نام سے پکاری جاتی ہیں۔ ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے خود شکار نامے میں کئی ابھنگ درج کئے ہیں۔ سنت گیانیشور (متوفی ۱۲۹۲ء) کے ایک ابھنگ کا ترجمہ دیکھئے:

"کانٹے کی نوک پر تین گاؤں بسے۔ دو گاؤں اُجڑے ہوئے تھے اور تیسرے گاؤں میں کوئی نہیں تھا۔ جس گاؤں میں کوئی نہیں تھا اُس میں تین کمھار آئے جن میں سے دو لولے تھے اور ایک گھڑا نہیں بنا سکتا تھا۔ جو گھڑا نہیں بنا سکتا تھا اُس نے تین مٹکے بنائے ان میں دو کچے تھے اور تیسرا پکتا نہیں تھا....."[2]

[1] شکار نامہ۔ مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت۔ ۱۹۶۲ء ص ۹۱ تا ۱۹۳۔

[2] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۱۶۷۔

قدیم ہندی ادب میں معموں کے سلسلے میں یہ طرز عام تھا کہ تین چیزوں کا ذکر کیا جاتا تھا جن میں دو کا قریب قریب وجود ہی نہیں ہوتا تھا اور تیسری میں کوئی ایسا نقص بتا دیا جاتا تھا جس کی وجہ سے اُس کا بھی عدم وجود برابر ہو جاتا تھا۔ یوگ وششٹھ میں گرو وششٹھ نے بھگوان رام کو فلسفیانہ اصول اور یوگ کے عناصر کی تعلیم دینے کے لئے یہی طریقہ اختیار کیا تھا۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجئے:۔

"ایک شونیہ (نفی) نام کا نگر تھا اس میں تین راج پتر رہتے تھے جن میں سے دو تو ابھی پیدا ہی نہیں ہوئے تھے اور ایک گربھ میں بھی نہیں آیا تھا۔ بھوک سے وہ تینوں ایک برکش کے کنج کی چھایا میں جا بیٹھے۔ یہ تین برکش ایسے تھے جن میں سے دو تو اُگے ہی نہیں تھے اور ایک کا بیج ہی نہیں بویا گیا تھا۔۔۔۔۔" [1]

ظاہر ہے شکار نامے کا ماخذ یہی ہندی اجھنگ اور معمائی تصانیف ہیں۔ اس رجحان کو قدیم ہندی ادب سے استفادے کے سوا کیا کہا جا سکتا ہے۔

خواجہ صاحب سے کچھ منظوم کلام بھی منسوب ہے لیکن اس کی اہمیت زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ وہ اُردو شاعری کا ابتدائی نمونہ ہے اس میں شاعرانہ صلاحیتوں کی تلاش بے سود ہے۔ ان نمونوں میں عموماً الفاظ کی دروبست صحیح نہیں ہے۔ مصرعوں میں جگہ جگہ سکتہ ہے۔ الفاظ شاعر کے مافی الضمیر کا ساتھ نہیں دیتے۔ چونکہ اس وقت تک دیسی بولی کی شاعری کا اپنا کوئی کینڈا معین نہیں ہوا تھا اور وہ فارسی شاعری سے منسلک نہیں ہوئی تھی اس لئے اُس میں مقامی ہندی شاعری کے اثرات دخیل نظر آتے ہیں۔ مثلاً

اونچا مندر ہر عشق کا کوئے کیوں کر پاوے
چلرو سیرپاں جذبہ کر تو پے ہار تا آوے (کذا)
جی سے دیوے پا نو تل تو بھی نا پاوے

خواجہ نصیر الدین جنے سائیاں پیو بنائے
جیو کا گھونگھٹ کھول کر پیا مکھ آپ دکھائے
رکھتے سید محمد حسین پیو سنگھ کھیا نہ جائے [2]

---

[1] ۔ مضمون "یوگ وششٹھ" از پروفیسر کستور چند ست بھیا۔ مطبوعہ تیلن پتر کا۔ بھاگ ۱۰۔ انک ۱۰ ص ۱۱۰

[2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۷۹ و ۱۸۰۔

یہ ابیات دوہے سے مماثل بحر میں ہیں لیکن حروف کے گرنے دبنے کی وجہ سے ماتراؤں میں فرق معلوم ہوتا ہے۔ مُرشد کو پیا اور پیو کے نام سے مخاطب کرنا ہندی پریم مارگی صوفیانہ ادب کے اثر کی غمازی کرتا ہے۔ قدیم دکنی ادب' ہندی سے بے حد قریب تھا اور وہ تمام قدیم رسالے جن کا انتساب خواجہ صاحب سے کیا جاتا ہے دکنی کی ہی تصنیفات ہیں۔ نثری رسالوں میں موضوعاتی اعتبار سے تو ہندی کا اثر ہے لیکن اسلوب بیان عموماً ہندی سے متاثر نہیں ہے۔ منظوم کلام خواجہ صاحب سے بہت ہی کم منسوب ہے اور جو کچھ ہے وہ مشتبہ اور مشکوک ہے۔ لیکن اس پر بھی ہندی کی وہی پرچھائیں پائی جاتی ہے جو اس دور کے دکنی ادب کی خصوصیت ہے اور جس کا جائزہ آئندہ صفحات میں تفصیل سے لیا جائے گا۔

نظامی دکنی: تحقیق برائے تحقیق اور دریافت برائے دریافت کر نظر انداز کر دیا جائے تو نظامی دکنی' قدیم اُردو کا اولین باضابطہ مصنف و شاعر اور اس کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ اردو کی قدیم ترین منظوم تصنیف ٹھہرتی ہے۔ نظامی اور اس کی مثنوی کا سرسری ذکر تو علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ دکن میں اُردو[2] اور ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں[3] میں بھی ملتا ہے لیکن اس کا تفصیلی تعارف پہلی مرتبہ جناب سخاوت مرزا نے اُردو ادب شمارہ نمبر دو ۱۹۶۲ء کے ذریعہ کرایا۔

نظامی کے حالات پردۂ خفا میں ہیں لیکن مثنوی کی داخلی شہادت سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا نام فخر الدین تھا:

سنو فخر دین اب کہیے سنورے — اولو الامر اپنا ایسی سنورے
کہے فخر دین ایک سانچا بچن — بھلے پرکھی کرے کوئی مگن

اور چونکہ مثنوی میں ایک عنوان "مدح سلطان علاء الدین بہمنی نور اللہ مرقدہٗ" دیا ہوا ہے اور ساتھ ہی 'احمد شاہ' کی مدح بھی دی ہوئی ہے جس کا تذکرہ کنور۔ کمار۔ راجکمار یعنی ولی عہد کی حیثیت سے کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مثنوی کی تصنیف سلطان علاؤ الدین بہمنی (۱۴۲۵ء تا ۱۴۵۷ء) کے عہد حکومت میں ہوئی لیکن غالباً یہ اس کے

---

[1] ۔ جلد اول ص ۳۲ و ۱۸۴ [2] ۔ دکن میں اُردو ۱۹۶۲ء ص ۲۸۔ ۲۹

[3] ۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ ۱۹۶۳ء ص ۵۱۔

سامنے پیش نہ کی جا سکی اور نظام شاہ (۱۴۶۱-۱۴۶۳ء) کے زمانے میں اس میں نظام شاہ کی مدح کے اشعار بڑھ کر اور سلطان علاء الدین کے آگے "نور اللہ مرقدہ" لکھ کر اسے دربار میں پیش کر دیا گیا۔ مثنوی میں نظام شاہ کی مدح کے اشعار یہ ہیں:

شہنشہ بڑا شاہ احمد کنور — پرتپال سینسار کرتار ادھر
دھینس تاج کا کون راجا بھنگ — کنور شاہ کا شاہ احمد بھونگ[1]

احمد شاہ کا لقب فرشتہ نے نظام شاہ لکھا ہے۔ نظام شاہ کے سکوں پر بھی اس کا نام و ولدیت احمد شاہ بن ہمایوں شاہ کندہ ہے[2]۔ نظام شاہ چونکہ تخت نشینی کے وقت نابالغ بچہ تھا اور اس کی والدہ مخدومہ جہاں اپنے وزیر خواجہ محمود گاوان کی مدد سے حکومت کا انتظام کرتی تھی اس لئے نظام شاہ کو کنور لکھنا نامناسب نہیں ہے سلطان علاء الدین اور نظام شاہ کے درمیان ہمایوں شاہ ۱۴۵۷ء سے ۱۴۶۱ء تک سریر آرائے سلطنت رہا لیکن وہ اتنا ظالم اور جابر حکمراں تھا کہ اس کا لقب ہی ظالم مشہور ہوا۔ ملا محمد نظیری نے اس کے بارے جانے پر حسب ذیل قطعہ لکھ کر دل کے پھپھولے پھوڑے ہیں:-

ہمایوں شاہ مُردہ دور خوش گشت — تعالی اللہ زہے مرگ ہمایوں
جہاں پُر ذوق شد تاریخ مرگش — ہم از ذوق جہاں آرید بیروں[3]

یہ قطعہ اس قدر مقبول ہوا کہ انگریزی مورخوں نے بھی اسے تاریخ کی کتابوں میں نقل کیا ہے[4]۔ اگر ایسے ظالم۔ جابر اور بدنام زمانہ حکمراں کے مختصر عہد حکومت میں یہ مثنوی اس کے سامنے پیش نہ کی جا سکی تو تعجب کی بات نہیں ہے۔ اس طرح اس مثنوی کا زمانہ تصنیف عہد حکومت سلطان علاء الدین بہمنی (۱۴۳۵-۱۴۵۷ء) مان لینے میں تامل نہیں ہونا چاہیئے۔

اس مثنوی کا قصہ مختصراً یہ ہے:- راجہ کدم راؤ کو اکھرناتھ نامی ایک جوگی نے قالب بدلنے کا ہنر سکھایا۔ ایک مرتبہ راجہ کدم راؤ کسی طوطے کے قالب میں آیا تو جوگی چالاکی سے راجہ کدم راؤ کے قالب میں چلا گیا اور خود راجہ بن بیٹھا۔ راجہ کدم راؤ کا وزیر پدم راؤ راجہ کو جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت سے باز رکھنے کی کوشش کیا کرتا

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۸۴، [2] مضمون از سخاوت مرزا۔ اردو ادب شمارہ نمبر ۲ ۱۹۶۶ء ص ۴۳۔
[3] ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا مجمدار ص ۳۰۰۔ [4] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۸۴
[5] ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔

تھا مگر راجہ پر اس کا کچھ اثر نہ ہوتا تھا۔ جوگی جب راجہ کے قالب میں آگیا تو اس نے ایک دوسرے وزیر 'مدھ' 'بدھ' کو خلعت اور انعام سے سرفراز کیا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ جوگی کی چالاکی طوطے کی زبان سے جو اصل میں راجہ پدم راؤ تھا وزیروں کو معلوم ہوگئی۔ وزیر پدم راؤ پہلے تو راجہ سے ناراض تھا لیکن اب اس نے راجہ سے جو طوطے کے قالب میں تھا معافی مانگی اور اس کی مدد کی ٹھانی۔ وزیر کی مدد سے راجہ ایک بار پھر اپنے قالب میں منتقل ہونے میں کامیاب ہوگیا اور اپنے محل میں عیش و عشرت کی زندگی بسر کرنے لگا۔

سخاوت مرزا صاحب نے لکھا ہے کہ اس قصہ کا ماخذ کوئی سنسکرت قصہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ "نظامی نے ایک جگہ لفظ "سنگھاسن" استعمال کیا ہے۔ سنسکرت میں ایک کتاب سنگھاسن بتیسی بہت مشہور ہے جو راجہ بھوج والی دھارا نگر کے ایک درباری شاعر نے لکھی تھی جس میں راجہ کے محل کی بتیس[32] پتلیوں سے ایک ایک علیحدہ علیحدہ کہانی کہلوائی گئی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ قصہ شاید ان میں سے ایک ہو۔[1]

سخاوت مرزا صاحب کا یہ قیاس کافی کمزور ہے۔ محض ایک لفظ "سنگھاسن" کے استعمال سے کتاب کا ماخذ سنگھاسن بتیسی خیال کر لینا صحیح نہیں ہے۔ سنگھاسن بتیسی راجہ بھوج کے کسی درباری شاعر نے لکھی یہ بھی غلط ہے[2]۔ سنگھاسن بتیسی ایک نثری تصنیف ہے اور اس کی ہر کہانی راجہ بھوج کے مُنھ پر ایک توہین آمیز طمانچہ ہے خود اس کا درباری شاعر ایسی کتاب کیسے لکھ سکتا تھا[3]۔ اسی طرح یہ بھی غلط ہے کہ راجہ کے محل کی بتیس[32] پتلیوں سے یہ کہانیاں کہلوائی گئی ہیں۔ اصل میں راجہ بھوج کو بکرماجیت کا تخت مل گیا تھا جس میں پایوں کی جگہ بتیس پتلیاں لگی ہوئی تھیں راجہ بھوج جیسے ہی تخت پر بیٹھنا چاہتا تھا اُن میں سے ایک پتلی بولنے لگتی تھی اور بکرماجیت کی جود و سخا کی کہانی سُنا کر راجہ بھوج کو تخت پر بیٹھنے سے باز رکھنا چاہتی تھی۔ سنگھاسن بتیسی میں تبدیلِ قالب کی کوئی کہانی نہیں ملتی لیکن بے تال پچیسی میں تبدیلِ قالب کا ذکر کئی جگہ آتا ہے۔ مثلاً چوتھی کہانی میں ایک ضمنی کہانی آتی ہے اس میں جب جے شری اپنے آشنا کے پاس جاتی ہے جو سانپ کے کاٹنے سے مرگیا تھا پیپل پر بیٹھا ہوا ایک پشاچ یہ تماشا دیکھ رہا تھا وہ جے شری کے آشنا کے قالب میں آجاتا ہے۔ اسی طرح بائیسویں کہانی

---

[1] مضمون از سخاوت مرزا۔ اردو ادب شمارہ نمبر ۲ ۱۹۶۶ء۔
[2] مزید تفصیل کے لئے اس مقالے کے پانچویں باب میں 'سنگھاسن بتیسی' دیکھئے۔

میں نارائن نامی برہمن دوسرے کی 'کایا میں بیٹھنے کی ودیا' جانتا ہے اور اپنا بوڑھا شریر چھوڑ کر ایک جوان کے جسم میں بیٹھ جاتا ہے۔ چوبیسویں کہانی میں ایک جوگی شمشان میں یگیہ شرما کی لاش کو دیکھ کر اپنا قالب چھوڑ کر اس کے قالب میں چلا جاتا ہے۔[1]

'تبدیل قالب' قدیم سنسکرت ادب میں ایک مقبول تصور رہا ہے۔ 'یوگ سوتر' میں اسے 'پرشریر آویش' (परशरीरावेश) کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ کتھا سرت ساگر۔ پارش ناتھ چرتر۔ اور بے تال پنچ وشتی۔ وکرم چرتر۔ پر بندھ چنتامنی وغیرہ تصنیفات 'پُر پُر پرویش' (पर पुर प्रवेश) 'دیہانتر اویش' (देहान्तरावेश) اور 'پُر کائے پرویش' کے ناموں سے یہی تصور پیش کیا گیا ہے۔

سنسکرت اور ہندی کی قدیم کتھاؤں میں تبدیل قالب کی دو شکلیں نظر آتی ہیں۔ ایک خالص فلسفیانہ اور دوسری افسانوی۔ فلسفیانہ تصور کے مطابق ایک انسان اپنے "من یا چت" کو دوسرے انسان کے جسم میں پہنچا دیتا ہے جس سے دوسرے انسان کی شخصیت پہلے انسان کی شخصیت میں بدل جاتی ہے اس کے خیال اور افعال سب پہلے انسان کے تابع ہو جاتے ہیں۔ دھیان اور سمادھی کی حالت میں یوگی اس مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں وہ اپنی قوت متخیلہ یا ذہنی صلاحیتوں کو اپنے جسم سے دوسرے کے جسم میں پہنچا دینے پر قادر ہو جاتا ہے۔ اس کی مثال مہابھارت میں رُوچی اور وِپُل (रुची۔ विपुल) کی کتھا میں ملتی ہے۔ مہرشی دیرگھ تپسی کی پتنی رُوچی روئے زمین پر حسین ترین عورت تھی مہرشی اسے اِندر دیوتا سے بچائے رکھنے کی کوشش کرتے تھے ایک مرتبہ مہرشی کو یگیہ کے لئے باہر جانا پڑا انھوں نے اپنے برہمچاری اور تیسوی چیلے وِپُل کو ہدایت کی کہ اُن کی عدم موجودگی میں وہ رُوچی کی اِندر سے حفاظت رکھے۔ رشی کے جاتے ہی اِندر رُوچی کے سامنے نمودار ہوئے۔ وِپُل نے دیکھا کہ اِندر کو دیکھ کر رُوچی خود ہی مترازل ہوئی جا رہی ہے۔ چیلے نے اپنے فرض کو پہچانا اور یوگ کی طاقت سے اپنے مَن کو رُوچی کے جسم میں پہنچا دیا۔ اب اِندر لاکھ اظہارِ محبت کرتے ہیں لیکن رُوچی پتھر کی طرح بُت بنی بیٹھی رہتی ہے۔ آخر وِپُل نے اِندر پر لعن طعن کی اور اِندر شرمندہ ہو کر واپس چلے گئے۔[2]

---

[1] بے تال پچیسی، منظر علی ولا ولولال۔

[2] مدھیہ کالین ہندی پر بندھ کاویوں میں کتھا تک۔ وڈھیان' از ڈاکٹر برج بلاس سریواستو ۱۹۶۸ء ص ۲۳۷ - ۲۳۸۔

مہابھارت میں دو جگہ اور یہی فلسفیانہ شکل نظر آتی ہے۔ ایک جگہ یوگ ودیا کے ماہر رشی اُشانس (उशनस) دوست کے دیوتا کبیر کا خزانہ حاصل کرنے کے لئے کبیر کے جسم میں اپنے چت کو داخل کر دیتے ہیں اور دوسری جگہ مہاتما دُدھیچ قریب المرگ ہوتے ہیں تو اپنے جسم کو ایک درخت کے سہارے کھڑا رہنے دیتے ہیں اور اپنے چت کو راجہ دھشٹر کے جسم میں پہنچا دیتے ہیں جس سے یہ دھشٹر اُن کی تمام ذہانت و زکاوت کا حامل ہو جاتا ہے۔[1]

دوسری شکل یعنی افسانوی تبدیل قالب میں ایک انسان اپنی روح کو دوسرے کے مُردہ جسم یا ایسے انسان کے جسم میں لے جاتا ہے جو خود اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے کے بے روح جسم میں اپنی روح کو لے گیا ہو۔ جس جسم سے روح منتقل کی جاتی ہے وہ مُردہ ہو جاتا ہے اور وہ مُردہ یا بے روح جسم جس میں روح لے جائی جاتی ہے زندہ ہو جاتا ہے لیکن ایک جسم میں دو روحیں نہیں رہ سکتیں۔ صحیح معنوں میں اسی کا نام "تبدیل قالب" ہے۔ یہ روایت قدیم سنسکرت افسانوی ادب سے شروع ہو کر اٹھارھویں صدی تک ہندی کتھاؤں میں برابر قبول نظر آتی ہے۔

مرگیندر (मृगेन्द्र) کی تصنیف 'پریم پیوندھی' (प्रेम पयोनिधि) اس کا بہترین نمونہ ہے۔ پریم پیوندھی میں شہزادے کی بیوی پر وزیر زادہ عاشق ہو جاتا ہے شہزادہ اور وزیر زادہ دونوں تبدیل قالب کے ہنر سے آشنا ہیں۔ ایک دن شہزادہ نے اپنے علم کی نمایش کے لئے اپنی روح کو ایک مُردہ بندر کے جسم میں پہنچا کر اُسے زندہ کر دیا۔ اسی وقت وزیر زادے نے اپنی روح کو شہزادے کے بے روح جسم میں منتقل کر دیا اور خود اپنے جسم کو خاکستر کر دیا۔ شہزادہ مجبوراً بندر کے جسم میں رہ گیا اور اپنی جان بچا کر وہاں سے بھاگ گیا۔ شہزادے کے روپ میں وزیر زادہ جب محل میں پہنچا تو اس کی بعض خلاف معمول حرکات و سکنات سے شہزادے کی بیوی کو شک ہو گیا۔ اُدھر بندر کو شکاریوں نے پکڑ لیا۔ بندر کی انسانی فہم و فراست کا شہرہ سُن کر وزیر زادہ سارا معاملہ سمجھ گیا اور اس نے بندر کو دربار میں پیش کرنے کا حکم دیا۔ بندر نے شکاریوں کو سمجھایا کہ وہ اُسے دربار میں نہ لے جائیں مگر وہ مجبور تھے۔ اتفاق سے شہزادے کی بیوی کو بھی اس راز

---

[1] مدھیہ کالین ہندی پر بندھ کاویوں میں کتھا تک۔ وڈھیان' از ڈاکٹر برج بلاس سریواستو

کا پتہ چل گیا اور وہ ایک مُردہ طوطے کو لے کر وہاں پہنچی جسے دیکھ کر شہزادہ بندر کے جسم سے اپنی روح طوطے کے جسم میں لے آیا۔ رانی نے بعد میں منتر کے زور سے وزیر زادے کو مُردہ کر دیا اور شہزادہ پھر ایک مرتبہ اپنے جسم میں لوٹ آیا۔[1]

خود پریم پیوندھی کی اس کتھا کا ماخذ مکند اور وکرم کی کہانی ہے۔ مکند اور وکرم کی کہانیوں میں بھی ان کے دغاباز ساتھی ان کے چھوڑے ہوئے جسموں میں اپنی روح لے جاتے ہیں۔ رانی اور طوطے کا قصہ بھی دونوں کہانیوں میں ہے اور آخر راجہ مکند اپنے اصل قالب میں آنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مکند اور وکرم کی کہانیاں بعض اختلافات کے ساتھ کہانیوں کے مختلف مجموعوں میں پائی جاتی ہیں۔ حتیٰ کہ یہ دونوں کہانیاں یورپ میں پہنچ گئیں۔ مکند کی کہانی جس صورت میں مشہور ہے اُس کا گیلنّاس نے یونانی میں بھی ترجمہ کیا ہے۔ اس کہانی کا خلاصہ یہ ہے:۔

شہر لیلاوتی کے راجہ مکند کو ایک دن سیر سے لوٹتے وقت ایک کبڑا ملا۔ راجہ نے اُسے تفریح طبع کے لئے ساتھ لے لیا۔ کبڑے نے راجہ کو اس درجہ خوش کیا کہ راجہ اُسے ہر وقت ساتھ رکھنے لگا۔ راجہ نے ایک یوگی سے تبدیل قالب کا فن سیکھا اور کبڑے کے سامنے اپنے فن کی مشق کرنے لگا اس طرح کبڑے کو بھی یہ فن معلوم ہو گیا۔ ایک دن شکار میں راجہ ایک مُردہ برہمن کو دیکھ کر اس کے قالب میں چلا گیا۔ کبڑا فوراً راجہ کے قالب میں آ گیا۔ محل میں نئے راجہ کی حرکات سے رانی کو کچھ شبہ ہوا اور اُس نے اپنے ایک وزیر کو سب حال بتایا۔ منتری نے اس برہمن کو ڈھونڈھ نکالا جس کے قالب میں راجہ رہ رہا تھا۔ رانی نے ایک مرتبہ اپنے مُردہ طوطے کو راجہ (کبڑے) سے زندہ کرنے کی ضد کی۔ جیسے ہی کبڑا راجہ کا قالب چھوڑ کر طوطے کے قالب میں داخل ہوا اصل راجہ فوراً برہمن کا جسم چھوڑ کر اپنے جسم میں واپس آ گیا۔ طوطے کو مار کر کبڑے کو ختم کر دیا گیا۔[2]

یہی کتھا مختصراً میگھ وجے ایڈیشن میں بھی ملتی ہے۔ ہرٹل نے اپنے مولفہ پنچ تنتر میں کچھ اختلافات کے ساتھ اسے بیان کیا ہے۔ اس کے یہاں کبڑا راجہ کا قدیم نوکر ہے

---

[1] پریم پیوندھی۔ نسخہ کتب خانہ رام نگر۔ بحوالہ مدھیہ کالین ہندی پربندھ کاویوں میں (افسانوی روایات ص ۲۰۵)۔ [2] پروسیڈنگس آف امریکن فلاسیفکل سوسائٹی۔ والیوم ۵۶۔ ص ۱۵۔ بحوالہ مدھیہ کالین ہندی پربندھ کاویوں میں۔ افسانوی روایات۔ ص ۴۰)

جس نے چھپ کر تبدیل قالب کا راز اسی وقت سن لیا تھا جب یوگی راجہ کو اس فن کی تعلیم دے رہا تھا۔ راجہ ایک دن ایک ہنسنی کے رنج و ملال کو دیکھ کر مُردہ ہنس کے جسم میں اپنی روح پہنچا کر اُسے زندہ کر دیتا ہے کبڑا اس وقت راجہ کے جسم میں چلا جاتا ہے۔ راجہ ہنس کے جسم کو چھوڑ کر ایک مُردہ بھکاری کے جسم میں چلا جاتا ہے اور اُسی یوگی سے جس نے تبدیل قالب کا علم سکھایا تھا مدد مانگتا ہے۔ یوگی جا کر وزیر کو سارا قصہ سُناتا ہے۔ ادھر رانی کو نئے راجہ پر شک ہوتا ہے۔ اس کے بعد رانی اپنے طوطے کو مار کر مصنوعی راجہ سے اُسے زندہ کراتی ہے اور اصل راجہ اپنے جسم میں واپس آ جاتا ہے۔[1]

بعض اختلافات کے ساتھ راجہ مکند کی یہی کہانی وِکرم کو ہیرو مان کر وِکرم کی کہانی کے نام سے کہی گئی ہے۔ وِکرم کی کہانی میں کبڑے کی جگہ خود یوگی دغابازی سے راجہ کے جسم میں چلا جاتا ہے۔ بے تال پنچ وِنشتی (बेताल पंचविंशति) - پربندھ۔ چنتامنی اور پارشناتھ چرتر میں خفیف اختلافات کے ساتھ وِکرم کی کہانی ہی دی ہوئی ہے۔[2] ظاہر ہے پریم پیوندھی میں مکند اور وکرم کی کتھا کو ہی نام بدل کر دُہرا دیا گیا ہے۔ قدیم ادبیات میں راجہ مکند اور وکرم کی کتھا تبدیل قالب کے سلسلے کی سب سے اہم کہانی ہے۔ اس سلسلے کی دوسری معروف کہانیاں کتھا کوش۔ کتھا سرت ساگر۔ پربندھ چنتامنی۔ اور بے تال پنچ وِنشتی میں ملتی ہیں۔ کتھا کوش میں راج کمار اپنی دُلھن جے شری کی شوہر پرستی کا امتحان لینے کے لئے دوسرے کے جسم میں چلا جاتا ہے۔ جے شری امر چند کی لاش لے کر ستی ہونے کو تیار ہوتی ہے۔ اُس وقت امر چند دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے۔

تبدیل قالب کے تصور سے مہا پدم نند سے متعلق کہانیوں میں ایک دوسرا کام لیا گیا ہے۔ نند خاندان کے اس عظیم المرتبت راجہ کے مرنے پر اس کے جسم میں اپنی مطلب برآری کے لئے ایک برہمن اپنی روح لے جاتا ہے اور مہا پدم نند دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے۔ آگے اس کہانی کی دو شکلیں ملتی ہیں کتھا سرت ساگر کے مطابق ورو رو چی (वह रुचि) جو اپنے زمانہ کا عظیم اور جید ماہر صرف و نحو ہوا ہے اپنے دو چیلوں

---

[1] پروسیڈنگس آف امریکن فلاسیفکل سوسائٹی۔ والیوم ۵۶۔ ص ۱۵۔ بحوالہ مدھیہ کالین ہندی پربندھ کاویوں میں۔ افسانوی روایات۔ ص ۴۰)

[2] ایضاً۔ ص ۴۱

کے ساتھ ورش کے پاس ایک نئے ویاکرن شاستر کی تعلیم حاصل کرنے جاتا ہے۔ ورش اس کی دکشنا ایک لاکھ طلائی مہریں طلب کرتا ہے۔ روچی اور اس کے دونوں چیلے گمدھ کے راجہ نند سے یہ رقم مانگنے جاتے ہیں لیکن اسی دن راجہ کی موت ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک چیلا نند کے جسم میں اپنی روح منتقل کر دیتا ہے اب روچی نند سے مہریں مانگتا ہے جو اُسے فوراً دے دی جاتی ہیں۔ زندگی میں نند کی پہلی مرتبہ اس دریا دلی کو دیکھ کر اس کا وزیر خٹکال سارا راز سمجھ جاتا ہے لیکن چونکہ راجہ کو زندہ رکھنا راج کے لئے ضروری اور سود مند تھا اس لئے وہ حکم دیتا ہے کہ راج بھر میں جہاں کوئی لاش ملے اُسے فوراً نذر آتش کر دیا جائے۔ اس طرح راجہ نند زندہ رہ جاتا ہے۔[1]

پربندھ چنتامنی میں بھی راجہ نند کے مُردہ جسم میں ایک برہمن داخل ہو جاتا ہے اور دوسرا ایک کروڑ مہریں راجہ سے حاصل کر لیتا ہے۔ یہاں بھی وزیر کو شک ہو جاتا ہے اور اسے یہ بھی معلوم ہو جاتا کہ ایک برہمن ایک مُردے کی حفاظت کر رہا ہے چنانچہ وہ اس مُردے کو جلوا دیتا ہے اور راجہ نند اس برہمن کی روح کے ساتھ زندہ رہتا ہے[2]۔ بودھ گرنتھ مہاونش میں چندرگپت موریہ کے متعلق بھی اسی قسم کی حکایت بیان کی گئی ہے۔ یہاں چندرگپت کے مرنے کے بعد دیوگ بھ نامی یکش اس کے جسم میں داخل ہو کر بہت دنوں راج کرتا ہے[3]۔ کتھا سرت ساگر میں "میئے" نامی اُسُر راجہ چندر پربھ کو ان کے پہلے جنم کا حال سُناتا ہے اور کہتا ہے کہ پہلے جنم میں تم میرے بیٹے تھے۔ اُسُر اور دیودن کی لڑائی میں تم مارے گئے تھے گرنتھارا جسم دواؤں اور گھی کے لیپ سے اب تک محفوظ ہے۔ چنانچہ میئے راجہ کو تبدیل قالب کا ہنر سکھاتا ہے اور چندر پربھ دوبارہ اپنے پرانے جسم میں چلا جاتا ہے[4]۔ ایک بودھ بھکشو ایک سانپ کو مار کر اس کے جسم میں اس لئے داخل ہو جاتا ہے کہ اپنے دشمن کو ڈس سکے[5]۔

۱۔ کتھا سرت ساگر ~~[illegible]~~ ۴ ص ۹۲ بحوالہ مدھیہ کالین ہندی پربندھ کا دیون... ص ۲۴۳

۲۔ پربندھ چنتامنی مرتبہ TAWNY ص ۲۷ بحوالہ ایضاً ص ۲۴۳۔

۳۔ مہاونش مرتبہ ٹرنر دیباچہ ص ۴۲ بحوالہ ایضاً ص ۲۴۳۔ ۴۔ بحوالہ ایضاً ص ۲۴۴۔

۵۔ پروسیڈنگس آف امریکن فلاسفیکل سوسائٹی۔ والیوم ۵۶۔ ص ۱۔ بحوالہ ایضاً ص ۲۴۴

بھکت مال میں شنکراچاریہ کے متعلق بھی ایسی ہی کتھا دی ہوئی ہے۔ شنکراچاریہ جب منڈن مسر کو شاستارتھ (مباحثہ) میں شکست دے دیتے ہیں تو منڈن مسر کی بیوی انھیں مباحثے کے لئے للکارتی ہے وہ پہلا ہی سوال کام شاستر کے بارے میں پوچھتی ہے شنکراچاریہ جو بال برہمچاری تھے اس کا جواب نہ جانتے تھے۔ انھوں نے اس سوال کا جواب دینے کے لئے ایک مہینے کی مہلت مانگی اور اس اثنار میں ایک راجہ کے جسم میں جو ابھی مرا تھا چلے گئے اور ایک مہینے میں کام شاستر کی مکمل واقفیت حاصل کر کے پھر اپنے محفوظ رکھے ہوئے جسم میں چلے گئے۔ منڈن مسر کی بیوی کے سوال کا جواب دیا اور اُسے مباحثے میں ہرایا[1]۔

یوگ ودیا میں تبدیل قالب کو ایک ممکن الوقوع امر سمجھا جاتا ہے۔ ہٹ یوگ کے "منی پورک چکر" کو بیدھ کر لینے والا یوگی اپنی روح دوسرے کے جسم میں لے جانے پر قادر ہو سکتا ہے[2]۔ قدیم افسانوں میں جبکہ مافوق الفطرت باتیں ممنوع و معیوب نہ سمجھی جاتی تھیں یہ ذکر کسی نہ کسی صورت میں برابر آتا رہا ہے۔ فارسی کی مشہور داستان بہار دانش میں بھی تبدیلی قالب کا قصہ دیا ہوا ہے۔ آگے چل کر سرور کے فسانہ عجائب میں بھی وزیر زادہ چالاکی اور دغا بازی سے شہزادے کے قالب میں آجاتا ہے اور شہزادے کو پہلے بندر اور پھر طوطے کے قالب میں آنا پڑتا ہے۔ وہاں بھی کدم راؤ کی طرح شہزادہ آخر دوبارہ اپنے قالب میں آنے میں کامیاب ہو جاتا ہے!

یہاں پر یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ سرور کے فسانہ عجائب کا ماخذ صاف طور سے مکند اور وکرم کی کتھاؤں کی وہ شکل ہے جو مرگیندر کی محولہ بالا تصنیف پریم پیوندھی میں بیان کی گئی ہے دونوں میں شہزادے کے جسم میں دغا بازی سے داخل ہونے والا خود اس کا وزیر زادہ ہے۔ دونوں میں شہزادے کو پہلے بندر کا قالب ملتا ہے اور پھر رانی کی ہوشیاری سے شہزادے کی روح طوطے کے قالب میں منتقل کرائی جاتی ہے۔ شہزادے کو اپنے جسم میں واپس لانے کی کڑی ذرا مختلف ہے لیکن پریم پیوندھی اور فسانہ عجائب کی اس حیرت انگیز مماثلت کے پیش نظر یہ کہنا پڑتا ہے کہ تبدیل قالب کا یہ تصور سرور

۱۔ بحوالہ مدھیہ کالین ہندی پربندھ کا دیوں میں (افسانوی روایات) ص ۴۷۔۴۸۔

۲۔ کبیر کا رہسیہ واد از ڈاکٹر رام کمار ورما۔ پانچواں ایڈیشن ۱۹۴۴ء ص ۷۲۔

کے ذہن کی پیداوار نہیں ہے بلکہ اس کا ماخذ مرگیندر کی تصنیف پریم پیوندھی ہے!

تبدیل قالب کا تصور اصل میں ہندو عقیدہ تناسخ سے ماخوذ ہے۔ تناسخ میں بہرحال روح ایک جسم چھوڑ کر دوسرے جسم میں جاتی ہے چونکہ ہندی مصنف عقیدۂ تناسخ پر ایمان رکھتے تھے اس لئے انھوں نے تبدیلیٔ قالب کو اپنی ادبی تصانیف میں جگہ دینی شروع کر دی۔ وہیں سے اُردو ادب میں یہ مستعار لیا گیا۔

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ میں شہزادے کے جسم میں وہی جوگی داخل ہو جاتا ہے جس نے شہزادے کو یہ فن سکھایا تھا۔ وکرم کی محولہ بالا اصل کتھا میں بھی یوگی ہی شہزادے کے جسم میں اپنی روح لے جاتا ہے۔ کدم راؤ پدم راؤ کا ماخذ وکرم کی ہی کتھا نظر آتی ہے۔ اس طرح اُردو کی اس قدیم ترین مثنوی کا مرکزی تصور قدیم ہندی افسانوی ادب سے متاثر ٹھہرتا ہے!

تصور اور موضوع سے قطع نظر اگر مثنوی کی ہیئت اور اسلوب پر غور کیا جائے تو وہاں بھی ہندی جھلک صاف طور سے نظر آتی ہے۔ نقشے کا آغاز جن حمدیہ ابیات سے ہوتا ہے ذرا ان میں ہندی کا سایہ ملاحظہ کیجئے:۔

گسائیں تہیں ایک دنہ جبکہ ادار برو بر نہ تھیں دینہار
اکاس اُنچا پاتال دھرتی تہین جہاں کچھ نکوئی ہتاں ہے تھین
رجنہار انگیے رجنہار توں رھنہار پچھیں رھنہار تون

ان ابیات میں گسائیں ذات باری کے لئے استعمال ہوا ہے۔ دونوں جگ ادھار۔ آکاش۔ پاتال اور دھرتی ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ ہیں۔ ہار کے ہندی لاحقے سے دینہار (دینے والا)۔ رجنہار (راج کرنے والا) اور رہن ہار (رہنے والا) جیسے اسم فاعل بنانے کا رجحان تمام مثنوی میں موجود ہے ان ابیات میں ایک لفظ بھی عربی یا فارسی کا نہیں آیا۔ مثنوی کے ذخیرہ الفاظ پر نظر ڈالیں تو رتن۔ نیاؤ۔ بھنڈاری۔ گگن۔ دوتن۔ جیو۔ چھانوں۔ پرتپال۔ سنسار۔ کرتار۔ ابھنگ۔ بھجنگ۔ کنور۔ ناگ۔ ناگنی۔ ہری پنکھ (توتا)۔ تپ کرنا۔ کوپ کرنا۔ چھند۔ سور۔ چندر۔ اُلاس۔ ابھجان۔ امر بدیا۔ منتر۔ مندر۔ کلش۔ بچن۔ سگن۔ دھن۔ بدھ (عقل) جیسے الفاظ بار بار استعمال کئے گئے ہیں۔

جب اکھرناتھ جوگی کدم راؤ کو منتر سکھاتا ہے تو اس وقت مندر کا کلش ٹوٹ کر

گر پڑتا ہے۔ قدیم ہندی عقیدے کے مطابق یہ شدید ترین بدشگونی ہے۔ مثنوی میں اس عقیدے کا بیان اور اس کا ہندی اسلوب دیکھئے:۔

اکھرناتھ منتر سکھایا رہس یکایک پڑیا توٹ مندر کلس
جتائی بہت اوسگن راؤ کوں نہ پوچھیا کئے راؤ اس بھاؤ کون

پڑھا اکھرناتھ منتر سکال دیکھ پریتو برتن سنبھال
کدم راؤ منتر پڑھیا رہس کر کیا بار بار پروسن کیتا سنور

کیا اس اعتقاد اور اسلوب بیان کو ہندی ادبی روائتوں سے متاثر نہ ماننے کا کوئی جواز ہو سکتا ہے۔ اصل میں اُردو ہندی کی اولین منزلوں میں اختلاف کی دیواریں حائل نہ تھیں۔ ہندی اُردو کا لسانی تنازعہ نہ تھا۔ اقلیت اور اکثریت کی زبانوں میں معاندت نہ تھی یہی وجہ ہے کہ قدیم اُردو مثنویوں میں ہندی کہانیوں سے اور اُن میں شامل تصورات اور اعتقادات سے استفادہ کرنے میں ہچک نہ تھی۔ یہی حال نظامی کی مثنوی کا ہے۔ اس میں ہندی تصورات کی بنیاد پر قصے کی عمارت اُٹھائی گئی۔ اکھرناتھ۔ کدم راؤ۔ پدم راؤ۔ مدھر بدھ جیسے ہندی نام کرداروں کے لئے انتخاب کئے گئے۔ ہندی الفاظ جی کھول کر استعمال کئے گئے یہی وہ روش ہے جو آگے بھی دکنی ادب میں مقبول و منظور رہی جس کی وجہ سے اکثر دکنی تصانیف آج بھی اُردو کی نسبت ہندی کے زیادہ قریب نظر آتی ہیں۔

مثنوی نوسرہار کدم راؤ پدم راؤ کے بعد دوسری قدیم دکنی مثنوی نوسرہار ملتی ہے۔ اس کے مصنف شاہ اشرف بیابانی، ضیاءالدین بیابانی کے بیٹے تھے اُن کے جد امجد سید عبدالکریم سندھ سے آئے تھے اور جنگلوں اور بیابانوں میں مقیم رہنے کی وجہ سے بیابانی مشہور ہوئے یہی لقب اُن کی اولاد نے بھی اختیار کیا۔ شاہ اشرف قادر آباد جالنہ میں رہتے تھے۔ اکہتر سال کی عمر میں ۹۳۵/۱۵۲۹ء میں وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔[1]

نوسرہار کا موضوع واقعہ کربلا ہے لیکن جزئیات میں روائتی وقوعے سے بیحد

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول۔ ص ۲۰۱

اختلاف ہے۔ ایک بنیادی اختلاف یہ ہے کہ اس مثنوی میں حضرت امام حسین رضی اللہ عنہ سے یزید کی دشمنی کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ یزید کو حضرت امام حسین رضی اللہ عنہ کی وجہ سے ایک معاشقہ میں ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا تھا[1]۔ مثنوی چونکہ نو ابواب پر منقسم ہے اس لئے اس کا نام نوسرہار رکھا گیا۔

نوسرہار ۹۰۹ ہجری میں تصنیف ہوئی اور مصنف نے اس کی زبان کو اس زمانے کے رواج کے مطابق ہندوی بتایا۔ نام اور سن تصنیف وغیرہ کا ذکر باب ہشتم کے آخر میں اس طرح آتا ہے:۔

بازاں جو کہ تاریخ سال — بعد از نبی ہجرت سال
نو سو ہوئے اگلے نو — یہ دکھ لکھیا اشرف تو
مانوں دھریا اس نوسرہار — وے یہ سب دکھ کا بھار
ایک ایک بول یہ موزوں آن — تقریر ہندوی سب بکھان

سن تصنیف ۹۰۹ برس کا متوازی سال عیسوی علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول کے ص ۲۰۰ پر ۱۵۲۴ء دیا ہے حالانکہ سال ۹۰۹ ہجری جون ۱۵۰۳ء میں شروع ہو کر جون ۱۵۰۴ء میں ختم ہو جاتا ہے غالباً ۱۵۰۴ کی جگہ کتابت کی غلطی سے ۱۵۲۴ چھپ گیا ہے اور اسی غلطی کا اعادہ ڈاکٹر مہرالنسار کے غیر مطبوعہ مقالے "دکنی اردو کی ابتدا اور ارتقار"[2] کے صفحات ۱۵-۱۶-۲۹-اور ۵۸ پر بار بار ہوتا رہا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی تصنیف "شعر و زبان" کے صفحہ ۱۸۱ پر بھی سہواً یہی سنہ عیسوی نقل ہو گیا ہے۔

نوسرہار کے مصنف شاہ اشرف ہندی کے مسلم استاد تھے[3]۔ اس زمانے میں اردو کوئی علحدہ زبان نہ تھی اور نہ اردو میں تصانیف کا کوئی معیّن ڈھانچہ موجود تھا۔ بول چال کی زبان میں مصنف اپنی علمی استعداد کے مطابق ذخیرہ الفاظ سے استفادہ کرتا تھا۔ ظاہر ہے شاہ اشرف کی ہندی دانی کا اثر ان کی تصنیف میں آنا چاہئے تھا۔

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۲۰۳۔

۲۔ غیر مطبوعہ مقالہ "دکنی اردو کی ابتدا اور ارتقار" شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی ۱۹۶۶ء

۳۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۲۰۱۔

چنانچہ اس کی مثالیں مثنوی میں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ ذرا حضرت زینب کے سراپا میں ہندی تشبیہات کی بہار دیکھئے:۔

زینب اہے اُس کا نام — نین سلونے جیوں بادام
ماتھا جانوں سورج باٹ — یا کے جانوں چاند للاٹ
امرت گھوسے سونا بائے — جو کوئن دیکھن بھول جائے
سرگان جیسے لمبے بال — چندر سورج دونوں گال
دیٹھ سہاوتے جیو سہاوے — ہونٹ سلونے من بھاوے
پلکاں چھوڑے جان کمل — ناک سہاوے انکھاں تل

یہاں 'نین سلونے جیوں بادام' کے علاوہ تمام تشبیہیں ہندی سے مستعار ہیں۔ حرف شبہ کی جگہ جانو کا استعمال ہندی کے اثر کی طرف مزید اشارہ ہے۔ اب ذرا حضرت امام حسین رضی اللہ عنہ کی شہادت کا بیان دیکھئے:۔

گگن اس دکھ اُٹھ کر نباس — گرج رہیا اب جرم اکاس
اس دکھ نیلا ہریا ہوئے — نیر بہاوے چندر روئے
اپنا ہوا خون انبار — دھرتی سہ نہ سکی بھار
لے کے لے لیا گگن پر — گگن سارا لوہو بھر
دوکنہ لنکا پکڑی آگ — جل بل کوئلہ ہوئی ہلاک
لنکا ہوئی ستی وار — لاجنہ ڈوبی سمندر بحار
کوئل آپس یوں دکھ دھر — پھرے کا پڑ کا لے کر
ہرینہ کالا ابرن اوڑ — جنگل لیتا سینگ مروڑ

ان ابیات میں ہندی الفاظ اور ہندی ادب کی معروف تلمیح اور تصورات کے استعمال نے ایک غمگین فضا پیدا کر دی ہے۔ لنکا کا جل کر کوئلہ ہونا۔ کوئل کا دکھ میں کالے کپڑے پہننا اور ہرن کا کالا ابرن اوڑھنا۔ ساتھ ہی گگن آکاش۔ چندر اور دھرتی کا اس سانحۂ عظیم سے متاثر ہونا سب کچھ ہندی تصورات سے متاثر ہیں۔ اسلوب بیان تو بالکل ہندی سے ماخوذ ہے۔

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۲۰۵۔

نوسرہار کی زبان کا اندازہ بہت کچھ منقولہ بالا اقتباسات سے ہو سکتا ہے وہ ہندی سے اس درجہ متاثر ہے کہ مثنوی کی زبان کو قدیم اردو کی بجائے قدیم ہندی کہنا زیادہ صحیح ہے۔ مثنوی میں نہ صرف الفاظ ہندی ہیں بلکہ ہندی کے بہت سے محاورے اور استعارے بھی استعمال کئے گئے ہیں۔ آس پکڑنا۔ دکھ دھرنا۔ جیوڑا لینا۔ جیوڑا بھر آنا۔ مکھ کالا کرنا۔ باٹ دیکھنا جیسے محاورے جا بجا آتے ہیں۔ آفتاب و ماہتاب کی جگہ سورا اور چندر۔ آسمان کی جگہ گگن اور آکاش۔ زمین کی جگہ دھرتی۔ سکھ کی جگہ سکھ۔ درد و تکلیف کی جگہ دکھ۔ چشم لیلیٰ کی جگہ نین سلونے۔ پیشانی کی جگہ ماتھا اور للاٹ۔ کان (معدن) کی جگہ کھان۔ بارش کی جگہ بھار۔ پانی کی جگہ نیر۔ عاقل کی جگہ سیانا۔ روح کی جگہ جیوڑا۔ جیو اور پران۔ جسم کی جگہ انگ اور اسی قبیل کے ہندی الفاظ نے مثنوی کو ہندی سے بیحد قریب کر دیا ہے۔ نوسرہار کا موضوع خالص اسلامی اور مذہبی ہے لیکن اس کے اظہار و بیان کے لئے ہندی ادبی رجحانات اور تصورات کا سہارا لیا گیا ہے جس کی وجہ سے مثنوی کی عمومی فضا ہندی سے متاثر ہو گئی ہے!

شاہ میراں جی شمس العشاق۔

دکنی صوفیاء میں ہندی ادب کا سب سے نمایاں اثر شاہ میراں جی شمس العشاق کی تصانیف پر پایا جاتا ہے۔ میراں جی ہی سب سے پہلے صوفی بزرگ ہیں جن کا کلام مستقل طور سے دستیاب ہے۔ بدقسمتی سے آپ کے حالاتِ زندگی صحیح طور سے معلوم نہیں۔ تاریخِ پیدائش اور سنِ وفات تک کا تعین قطعیت کے ساتھ نہیں ہو پاتا۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول میں تو اس باب میں عجب بوالعجبی نظر آتی ہے صفحہ ۲۰۹ پر لکھا ہے کہ تاریخ وفات ۹۰۲ھ/۱۴۹۷ء کہی جاتی ہے۔" پھر تذکرہ اولیائے دکن کے حوالے سے سنہ وفات ۹۷۰/۱۵۶۳ بتا کر اس میں شبہہ پیدا کیا جاتا ہے۔ آگے چل کر روضۃ الاولیاء کے حوالے اور بساتین السلاطین کی تائید سے میراں جی کا علی عادل شاہ اول کے عہد حکومت میں بیجاپور تشریف لانے کا تذکرہ ہے۔ علی عادل شاہ اول کا دور حکومت ۹۶۵ھ سے ۹۸۸ھ تک (۱۵۵۸ تا ۱۵۸۰ء) ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ میراں جی ۹۶۵ھ میں

بقید حیات تھے۔ صفحہ ۲۱۰ پر ایک مرثیے کے چند اشعار درج ہیں جو میراں جی کی وفات پر لکھا گیا اس سے تاریخ ۲۵ شوال ۹۰۲ ہجری/۲۶ جون ۱۴۹۷ء معلوم ہوتی ہے لیکن مرثیے کے فوراً بعد یہ اضافہ ہے "مگر ڈاکٹر زور نے اس کو غلط قرار دیا ہے" اور صرف چار سطروں کے بعد یہ درج ہے" لیکن ڈاکٹر زور نے مختلف شواہد کی بنا پر ان کا (میراں جی کا) سنہ وفات ۹۰۲/۱۴۶۷ء بتایا ہے جو زیادہ قرینِ قیاس ہے (ظاہر ہے ۱۴۶۷ء طباعت کی غلطی ہے ورنہ ۱۴۹۷ء ہونا چاہئے تھا)۔ اسی صفحے کے فٹ نوٹ میں سخاوت مرزا صاحب کے ایک نسخے میں" ورود میراں جی در بیجاپور تحت ۹۶۷ھ" بتایا گیا ہے۔ اس طرح ایک سانس میں سنہ وفات ۹۰۲ بتایا جاتا ہے دوسرے میں ۹۷۰۔ تیسرے میں پھر پہلا سنہ دُہرایا جاتا ہے۔ چوتھے میں پھر اس کو غلط قرار دیا جاتا ہے۔ پانچویں میں ۹۰۲ کو ہی صحیح تسلیم کیا جاتا ہے لیکن چھٹے میں ایک دفعہ پھر انھیں ۹۶۷ھ میں بقید حیات قرار دیا جاتا ہے۔

نصیر الدین ہاشمی صاحب نے بھی ۹۰۲ھ کو ہی صحیح مانا ہے[1]۔ مولانا عبدالحق نے تحریر فرمایا ہے کہ" اُن کا (میراں جی کا) سنہ وصال لفظ 'شمس العشاق' سے ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء نکلتا ہے"[2]۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو میں بھی صفحہ ۲۱۰ پر لفظ شمس العشاق کو مادۂ تاریخ وفات تسلیم کیا گیا ہے۔ فراق گورکھپوری نے بھی میراں جی کا سال وفات ۱۴۹۷ء بتایا گیا ہے[3]۔

سوال یہ ہے کہ اگر 'شمس العشاق' میراں جی کا مادۂ تاریخ وفات ہے اور یہ اتنا مشہور ہے کہ میراں جی کے نام کا جزو بن کے رہ گیا تو پھر مختلف محققین میں آپ کی تاریخ وفات کے بارے میں اتنے شدید اختلافات کیوں ہیں۔ اس کے علاوہ یہ امر بھی حیرت انگیز ہے کہ کسی شخص کا مادۂ تاریخ وفات اس کے نام کا جزو بن گیا ہو۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ 'شمس العشاق' مادۂ تاریخ وفات نہ ہو بلکہ یہ تاریخی نام ہو جو یا تو ان کی پیدائش کے وقت نکالا گیا ہو یا بعد میں جب آپ کی بزرگی کا شہرہ ہوا ہو تو کسی نے یہ تاریخی نام نکال کر آپ کے نام کے ساتھ منسلک کر دیا ہو اور آپ اسی

---

[1] ۔ دکن میں اردو ۱۹۶۱ء۔ ص ۵۰۔ [2] ۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما .... ص ۳۹۔
[3] ۔ اُردو بھاشا اور ساہتیہ (ہندی) ۱۹۶۰ء ص ۳۔
[4] ۔ مضمون 'شاہ میراں جی شمس العشاق' مطبوعہ کملین پترکا۔ بھاگ ۲۹ سنکھیا ۲ بمبئی ۱۸۸۵ ص ۱۸۔

نام سے مشہور ہو گئے ہوں ورنہ مادۂ تاریخ وفات کسی کے نام کے ساتھ جوڑ جانا سمجھ میں نہیں آتا۔

ہمارا یہ شبہہ بالکل بے بنیاد بھی نہیں ہے بلکہ اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔ ایک ہندی محقق پروفیسر دشرتھ راج اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں "شاہ میراں جی سنہ ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء میں مکہ میں پیدا ہوئے"[1] ڈاکٹر زور نے بھی ۱۴۹۶ء کو میراں جی کا سالِ وفات نہیں بلکہ سالِ پیدائش بتایا ہے۔

میراں جی کے بیٹے شاہ برہان الدین جانم کی وفات علی گڑھ تاریخ ادب اُردو کے مطابق ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء کے بعد ہوئی۔ ڈاکٹر زور ان کا سالِ وفات صراحتاً ۱۵۹۰ء بتاتے ہیں[2]۔ یہ سب کو معلوم ہے کہ جانم نے میراں جی سے خلافت پائی اگر خلافت کے وقت جانم کو بیس سال کا ہی فرض کر لیا جائے اور میراں جی کا سنہ وفات ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء مانا جائے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ جانم ۹۰۲ھ/۹۷-۱۴۹۶ء میں بیس سال کے تھے اور ۱۵۹۰ء میں وفات کے وقت ان کی عمر عیسوی سنہ کے حساب سے ۱۱۳ سال اور ہجری سال کے حساب سے ۱۱۷ سال کی تھی ہر چند اتنی عمر پانا ناممکن نہیں ہے لیکن چونکہ یہ خاصی غیر معمولی بات تھی اس لئے اس کا کہیں نہ کہیں ذکر ضرور ہوتا۔ اس میں غریب جانم نے تو صرف سینتالیس سال کی عمر پائی کیونکہ ان کا سالِ پیدائش ۱۵۴۳ء ہے[3] ظاہر ہے کہ ۹۷-۱۴۹۶ء ان کے والد کا سنہ وفات نہیں بلکہ سالِ پیدائش ہے اور لفظ شمس العشاق ان کا مادۂ تاریخ وفات نہیں بلکہ تاریخی نام ہے۔ ان کے سالِ وفات کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن ڈاکٹر نذیر احمد نے ان کے بیٹے جانم کے بارے میں لکھا ہے کہ "انھوں نے ظاہری اور باطنی علوم کی تکمیل اپنے والد ہی کے ذریعہ کی"[4]۔ اگر ان علوم کی تکمیل جانم نے پچیس[25] سال کی قلیل عمر میں بھی کر لی ہو تو بھی شاہ میراں جی ۱۵۶۸ء کے قریب بقیدِ حیات ٹھہرتے ہیں۔ ان کی وفات اس کے بعد ہی کسی سال میں ہوئی ہوگی۔

مولوی عبدالحق نے لکھا ہے "آپ (میراں جی) مکے میں پیدا ہوئے لیکن

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ ص ۱۲۱۔ ۲۔ دکنی ادب کی تاریخ ص ۱۳۱

۳۔ دکنی ادب کی تاریخ ص ۱۳۱۔ ۴۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۲۱

ہندوستان آکر یہیں کی زبان میں تعلیم و تلقین کی۔ ان کا سارا کلام جو اس وقت تک دستیاب ہوا ہے اسی ہندی زبان میں ہے۔ اس سے سمجھ لینا چاہئے کہ اُس وقت ہندوستان کی عام زبان یہی تھی اور دوآبے۔ پورب۔ پنجاب۔ گجرات۔ دکن وغیرہ میں اس کا تسلط تھا"[1]۔ اگر یہ صحیح ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ سولھویں صدی عیسوی کے نصف اول میں ہندوستان کے ایک بہت بڑے حصے کی عام زبان ہندی سے بعید قریب تھی۔ کیونکہ شاہ میراں جی کی زبان عمومی طور سے ہندی سے پوری طرح متاثر ہے۔ اُن کی تصنیف شہادت الحقیقت کے آغاز کے اشعار ملاحظہ فرمائیے اور دیکھئے وہ ہندی سے کتنے قریب ہیں:

جو تیرا ہوئے کرم — تو توٹے سبھی بھرم
اس کارن تجھکو دھاؤں — اور تیرا نام لیوں
ہے تیرا انت نہ پار — کس مُکھوں کروں اُچار[2]

ان اشعار کی نہ صرف بحر بلکہ ذخیرہ الفاظ اور اسلوب بیان ہندی سے بے حد متاثر ہے اور انھیں آسانی سے ہندی کوتا میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

میراں جی کی سب سے معروف منظوم تصنیف 'خوش نامہ' ہے اس کی مرکزی کردار خوش یا خوشنودی نام کی ایک لڑکی ہے۔ کہیں اُسے مخاطب کر کے۔ کہیں سوال و جواب کی صورت میں اور کہیں خود اسی کی زبانی خالص ہندی پیرائے میں معرفت کی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ مولانا عبدالحق نے خوش نامے میں کچھ اوپر ایک سو ستر دوہے یا شعر[3] بتائے ہیں اور لکھا ہے کہ میراں جی خود ہی کتاب کا نام اور اشعار کی تعداد یوں بتاتے ہیں۔

اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر

اگر یہ صحیح ہے تو پھر ایک سو ستر کے ساتھ "کچھ اوپر" لکھنے کا کیا جواز ہے؟

پروفیسر دشرتھ راج نے اپنے متذکرہ بالا مضمون میں لکھا ہے کہ "ڈاکٹر محی الدین زور (اشعار کی تعداد) ایک سو سترہ مانتے ہیں ان کے خیال میں (ستر) کے بعد (الف)

۱۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام۔ ص ۴۱

۲۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام۔ ص ۴۲

کیڑوں کی نذر ہوگیا ورنہ وہ "ایک سو ستر" تھا۔ ڈاکٹر زور نے اگر ایسا لکھا ہے تو اُن کا قیاس کافی کمزور ہے کیونکہ 'ایک سو ستر' ماننے سے دوہے کا قافیہ غلط ہو جاتا ہے۔ پورا دوہا اس طرح ہے:

اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر دساں زیادہ پڑھے سنے تو لہے خوشی کا چھتر

پروفیسر دشرتھ راج کے مطابق 'خوش نامے' کے صرف دو نسخوں کا ذکر ملتا ہے۔ ایک سنٹرل ریکارڈ آفس حیدرآباد میں، اور دوسرا مولانا عبدالحق کے پاس۔ حیدرآباد والے نسخے کی صرف دو ابیات یعنی بیت نمبر ۳۸ اور ۶۹ کیڑوں کی نذر ہوگئی ہیں اور ۶۹ ابیات صحیح سالم موجود ہیں۔ اس طرح اُس میں کُل اکہتر دوہے ہوتے ہیں آغاز اور اختتام بالکل مکمل معلوم ہوتا ہے اس لئے پروفیسر موصوف نے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ وہ کہتے ہیں شائد نسخے میں "ایک پو ستر" لکھا تھا جس سے مُراد ایک اور ستر یعنی اکہتر تھی۔ (پو) کے نقطے کیڑے کھا گئے اس لئے اُسے (ستو) پڑھ لیا گیا۔ یہ پرواز تخیل کافی بلند ہے اور اس طرح موجودہ اکہتر دوہوں کے ساتھ نظم کے ختم ہو جانے کی توجیہ ہو جاتی ہے لیکن خود پروفیسر صاحب کہتے ہیں کہ جب تک مولوی عبدالحق والا نسخہ سامنے نہ ہو قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ مولوی عبدالحق نے تو جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے:۔

"اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر"

نقل کرنے کے باوجود خوش نامے کے اشعار کی تعداد "کچھ اوپر ایک سو ستر" بتائی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اُن کے پیش نظر جو نسخہ تھا اس میں دوہوں کی تعداد ایک سو ستر سے بھی کچھ اوپر تھی ورنہ وہ ایسا کیوں لکھتے؟ بہرنوع موجودہ حالات میں مجبوراً پروفیسر دشرتھ راج کی رائے سے اتفاق کے علاوہ چارہ نہیں کہ جب تک مولانا عبدالحق والا نسخہ ہمارے سامنے نہ ہو خوش نامے کی ابیات کی تعداد کی بابت قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

'خوش نامہ' ایسی نظم ہے جس پر ہندی ادب کی گہری چھاپ لگی ہوئی نظر آتی ہے۔ ذرا دیکھئے خوشی خُدا کی حمد کن الفاظ میں ادا کرتی ہے:۔

سب کی چنتا تجکو لاگی جیسے جیو جیون سب کی جان نجان تو نہیں دے جے جے جسکے تن

(کذا)

اکیس ماٹی سولی دیوے ایکیس ماٹی باج کیتوں بھیک منگاوے .... کیتوں دیوے راج
کیتوں پاٹ پیمبر دیتا کیتوں سر کی لایا کیتوں اوپر دھوپ تلاوے کیتوں اوپر چھایا
کیتے گیان بھگت بیراگی کیتے مورکھ گنوار ایک جن ایک مانس کیتا ایک پرس ایک نار[1]

یہ تو خوشی کی زبانی خُدا کی تعریف ہے۔ اب اُس کی زبانی خود اس کا حال سُنئے کہ وہ کیسی لڑکی ہے اور دیکھئے کہ یہ نظم اُردو ہے یا ہندی؟

بالی بھولی جیو جھوالی محبت کیراں نور پرم پیاری سات سنگاتی تل نہ ہیتے دور
جب جب آئی ات سنسار خوشی سو ہوئی تمام بیگوں تب گسوی لگو لہیا خوشی کر نام
ہنسا دونی، سو بھانینی، گوروں، کر کرلی بھوت ستیاں پن یہ ست عجب کل جگ ماہن سُرلی

خوشی اپنی ہم عمر لڑکیوں کی طرح بناؤ سنگھار کی دلدادہ نہیں ہے اس کا بناؤ سنگھار بھی عشق حقیقی کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔

کبھی نہ رنگی مہندی رنگوں پھولوں باس آیا انگ نہ رنگیا دنتواس کے بھینی نہ ہلدوں کایا
کہے مُنجہ پیر سہاگ اللہ کا چڑھ رہیا سُہارا اب کیوں سر سہاگ دوجا تم کو ناہیں ٹھارا
اس کے رنگوں رنگی ساڑی دوجا رنگ نہ مانی اُس کی باسا ہم کو باسا پھل پھوکٹ سے آنی
ایسی باتیں کرے گنونتی نہ مورکھ بوجھے مُدھ یہی من میں آوے اپنے چھند سو ہی لکھاوے[2]

(خوش نامہ۔ دوہے نمبر ۱۱ تا ۱۴)

یہاں خوشی ہر اُس صفت سے متصف نظر آتی ہے جو قدیم ہندی ادب میں ایک شریف گھرانے کی دوشیزہ کی خصوصیت ہے۔ اس کی تعریف میں بالی بھولی۔ جیو جھوالی (؟)۔ پرم پیاری۔ سات سنگاتی (ہمدم و ہم نشیں)۔ ہنسا دونی (ہنس کی سی چال والی)۔ سو بھانینی (خوبصورت آنکھوں والی)۔ گورودن (صبیحہ)۔ کرکرلی (؟) گن ونتی اور ستی جیسے ہندی تصورات اور ان کے اظہار کے لئے شیریں اور سبک ہندی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ اُسے مہندی اور پھولوں سے واسطہ نہ رہا۔ اس نے دانت نہ رنگے جسم پر ہلدی کا اُبٹن نہ لگایا۔ اُسے تو میرا بائی کی طرح اللہ کا سہاگ چڑھا پھر کسی دوسرے سے کام ہی کیا رہا۔ اُس کی ساڑی اُسی محبوب حقیقی کے رنگ

---

[1] ۔ اُردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا کام۔ ص ۴۷۔

[2] ۔ بیت نمبر ۶۔ ۷ اور ۸۔ 'خوش نامہ' مطبوعہ سٹیلن پتر کا۔ جلد ۴۹۔ شمارہ ۲۔ سنگ ۱۸۸۰۔

میں رنگی ہوئی ہے۔ اس کی بو باس میں وہ بسی ہوئی ہے۔ وہ گُن وِنتی ایسی باتیں کرتی ہے جس سے بے وقوف بھی عقلمند ہو جاتے ہیں۔ کیا ان تصورات کو اور اس اسلوب بیان کو کوئی بھی قدیم ہندی کے اشعار کی صف میں جگہ دینے پر اعتراض کر سکتا ہے!

مگر افسوس کہ وہ معصوم سترہ برس ایک ماہ اور نو دن کی عمر میں اس جہان فانی سے رخصت ہو گئی اور قلعہ بیجاپور کے باہر "پیارے دہام شاہ پور" میں جہاں ایک بلند اور پُر فضا ٹیلے پر شاہ میراں جی کا مزار ہے اس معصوم خوشی نے ہمیشہ کے لیے اپنا استھان بنالیا۔

برس پانچ اور بارہ کی یک ماس نو دین — اس کی عمر سب لکھتے لیکھا ہوا اس کھین
تھان کیا شاہ پور ما نہیں وہ تو پیارا دہام — پیروں کیرا قول ہوا کہ تجھ سوں ہیں تمام[1]

خوشی نے میراں جی سے عقیدت کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

ماتا جی بالک تھے روسے جانا انھیں کدھر — آپ جس مارگ لاسی میرا جی میں جاؤں تدھر
میں بھی تیرے لاڈ چلایا کبھی نہ ہوا ادرس — آپ سندیسا توڑ گسائیں تیری منجہ کو آس

(بیت نمبر ۶۳ و ۶۶)

نظم کا اختتام اس دُعائیہ پر ہوتا ہے جو نسخہ حیدرآباد کی ابیات نمبر ۷۰ اور ۷۱ ہیں:-

خوش خوش حالوں خوش خوشیاں خوشی رہے بھرپور — یہ خوش خوشیاں اللہ کیرا انور العلی نور
گھڑیاں خوش "خوش نامہ" تحت ہوا تمام — خوش سب کوئی دایم قائم جیتا خاص و عام

خوش نامے کی بحر ہندی ہے۔ تصورات و معتقدات ہندی ہیں اور ان کے اظہار کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہ بھی ہندی ہیں۔ شمس العشاق کا منظوم کلام اور بھی ملتا ہے لیکن عموماً اس کی بحر بھی ہندی ہے۔ غالباً انھوں نے جان بوجھ کر عربی عروض اور بحروں سے احتراز کیا ہے ہندی الفاظ اور ہندی روایات کے لیے ہندی بحریں بھی سازگار اور موافق ثابت ہوتی ہے۔ اس سے ایک ہندی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ شاہ میراجی کی تخلیقات پر ہندی ادب کے تاثرات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۲۱۱۔
[2] ۔ ابیات نمبر ۶۸ و ۶۹ نسخہ حیدرآباد۔

کہ آج خود ہندی ادب للچائی ہوئی نظروں سے انھیں اپنانے کے بہانے تلاش کر رہا ہے اور ہندی محققین اُردو کے اس بے بہا سرمایہ کو 'ہندی' ثابت کرنے کے لئے ایڑی چوٹی کا زور لگا رہے ہیں۔

شاہ بُرہان الدین جانم (۱۵۴۳ - ۱۵۹۰ء)[1]

تصنیف و تالیف اور رشد و ہدایت کا جو سلسلہ شاہ میراں جی نے شروع کیا تھا اُسے اُن کے بیٹے شاہ برہان الدین جانم اور پوتے حضرت امین الدین اعلیٰ نے بھی جاری رکھا۔ جانم شاہ میراں جی کے خلیفہ بھی تھے اور انھوں نے علوم کی تکمیل بھی اپنے والد ہی سے کی تھی اسی لیے اُن کی تصانیف پر حضرت شمس العشاق کی طرح ہندی اثر نظر آتا ہے۔

جانم کثیر التصانیف بزرگ ہیں۔ ان کے چھوٹے بڑے متعدد رسالے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ منظوم رسالوں میں ارشاد نامہ اور سُکھ سہیلا سب سے زیادہ مشہور ہیں۔ ان رسالوں کا موضوع تصوف اور سلوک ہے لیکن اسلوب بیان ہندی سے کافی متاثر ہے۔ اُن کے کلام پر ہندی پرچھائیں کا ثبوت ان کے مختلف رسالوں کے حمدیہ یا ابتدائی اشعار سے ملتا ہے۔ ان اشعار میں اسلامی اور مذہبی اصطلاحات کی اُمید کی جاتی ہے لیکن جانم کے رسالوں میں حقیقت اس کے خلاف ہے۔ ان کے یہاں وہ ہندی اصطلاحات جو عموماً سنت شاعروں میں رائج رہی ہیں اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نظر نواز ہوتی ہیں۔ چند رسالوں کے حمدیہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

اللہ سنوروں پہلیں آج — کیتا جن یہ دھوں جگ کاج
جگتر کیرا توں کرتار — سبھوں کیرا سرجن ہار
ترلوک نرنج سمرن مل — نت بکھانے ہو تل تل
سپت سمندر سیاہی بھریں — سب روکھ تنکے قلم پھریں
دھرتی اکاس کیے پتر — لیکھن بیٹھے کریں چتر
قیامت لگ جے کریں بڑھنت — ناتج قدرت ہوئے کنت[2] (ارشاد نامہ)

[1] ۔ دکنی ادب کی تاریخ۔ ڈاکٹر زور ۱۹۵۸ء ص ۳۱۔
[2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۲۲۲

اللہ واحد سرجن ہار　　دو جگ رچنا رچی اپار[1]
(منفعت الایمان)

بہو روپ پرگٹ اب چھپایا کوئی نہ پایا انت　　مایا موہ میں سب جگ باندھیا کیوں کر سوچے پنت
(وصیت الہادی)[2]

ان اشعار میں اللہ کو کرتار۔ سرجن ہار۔ دو جگ کا رچنے والا مختلف روپ میں ظاہر ہونے والا بتایا گیا ہے۔ عالم ثلاثہ کو تروک۔ ہفت قلزم کو سپت سمندر۔ ارض و سما کو دھرتی اکاس۔ تکوین و تخلیق کو رچنا رچنا۔ ذکر و فکر کو جپنا اور سمرن۔ رنگا رنگ کو بہو روپ۔ سراب وطمع کو مایا موہ۔ اور راہ وطریقت کو پنت جیسی ہندی اصطلاحات سے نمایاں کرتے ہیں۔ 'لکھنے بیٹھیں' کی جگہ 'لیکھن بیٹھیں' سے بھی ہندی کے اثر کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ یہ تمام اشعار ہندی سے اس درجے قریب ہیں کہ جس طرح یہ اُردو ادب کا سرمایہ ہیں اُسی طرح ان پر ہندی ساہتیہ کا بھی حق ہے۔

جانم کا ایک اور رسالہ حجت البقا ہے اس میں بھی خالق مطلق کی ذات و صفات کا بیان خالص ہندی پیرائے میں کیا گیا ہے۔ نمونہ ملاحظہ کیجئے:

جے دھاوے اس کی پنتھ　　نہ سمجھیا کس یہ انت
ان آپیں اپرم یار　　نہ کھوجت پاویں ٹھار

اور 'ہمہ اوست' کی تفصیل کا انداز یہ ہے:

آپ سوامی، داس کہاوے　　آپ اپنی پوجا لاوے
آپ اتیت تپسی یوگی　　آپ راج بلاس بھوگی
آپ مسجد آپ دھوارا　　آپ پوجا آپ پوجارا[3]

کیا ان اشعار پر ہندی ادب کا اثر ظاہر کرنے کے لئے کسی دلیل کی ضرورت ہے؟

اب جانم کی نظم 'سک سہیلا' کو دیکھئے اس میں چار چار مصرعوں کے اٹھائیس بند ہیں۔ ہر بند کا چوتھا مصرعہ مشترک ہے۔ اس کے دو بند ملاحظہ کیجئے:[4]

بہو دھات یوگی کریں بچار کریں نہ پائیں سودی　　سادھو جن کی سیوا بھئی تو رج پراپت ہووی

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۲۲۶۔ [2] ایضاً ص ۲۲۵۔
[3] بحوالہ " " ص ۲۲۴۔ [4] ایضاً ص ۲۲۶

گر پرساد ھو سوئی یک جانے دیکھت برلا کوئی　　لوگاں یہ مت سچ الادھی جن بوجھ پنتھوں لادھی
پنتھ، اکاس کا وینگم جانے جل کا مارگ مین　　سادھو کا انت سادھو جانے دوجے کون نہیں چین
ایسا سادھو بھاگوں نہیں تو چرنوں رہیالین　　لوگاں یہ مت سچ الادھی جن بوجھ پنتھوں لادھی

یہ نظم ہندی کی مانوس بحر دوہا میں ہے۔ سنتوں کی مذہبی اصطلاحیں اس نظم میں بھی کثرت سے آتی ہیں۔ دوسرے بند کا پہلا شعر بالکل صحیح دوہا ہے جو ہندی میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ سادھوؤں کی منزلوں کو صرف سادھو ہی جان سکتا ہے کوئی دوسرا نہیں پہچان سکتا بالکل اس طرح جیسے آکاش کا راستہ طائر اور پانی کا صرف مچھلی ہی جان سکتی ہے۔ یہ تمام تر تصور خالص ہندی ہے!

جانم موسیقی سے بھی آشنا تھے انھوں نے خیال بھی لکھے ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد کی رائے میں جانم کی عام نظموں کی نسبت خیالوں اور دُہروں (دوہوں) میں موسیقیت کے ساتھ شعریت بھی زیادہ ہے[1] اور ہماری رائے میں وہ ہندی سے بھی بیحد متاثر ہیں۔ ایک نمونہ دیکھئے:

نس دن جاگے برہا ماری　　نہ نیندا دیکھے نین پڑے
پلکھیں میری آگ بلے کیوں　　سپنے دیکھوں سوئے کھڑے
قول پیا تجھ آس لگی من آس لگی تجھ پاس رہیں　　جب کا جھانساتیں مجھ لایا ایک تل نہ مجھ سانس رہیں[2]

اس خیال اور ہندی گیت میں کیا فرق ہے؟ ہندی روایت کے مطابق عورت کی طرف سے خطاب۔ ہندی گیت کے اصل مزاج یعنی فراق کا تصور۔ اور ہندی اسلوب بیان اسے اُردو کی نسبت ہندی سے زیادہ قریب کرتے ہیں۔ خیال میں قول پیا جس طرح آیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جانم گیت اور خیال میں قول تخلص کرتے تھے گیت اور ٹھمریوں میں گیت کار شاعر عموماً تخلص کے ساتھ پیا کا اضافہ کر دیتے ہیں جیسے رنگیلے پیا۔ اکھتر پیا۔ کدر پیا۔ جانم کے بیٹے اور خلیفہ امین الدین اعلیٰ بھی ایک جگہ انھیں "من رانی قول بھرادے" کہہ کر پکارتے ہیں[3]۔ یہ تمام اثرات ہندی سے ماخوذ ہیں چلتے چلتے جانم کے یہاں ایک ہندی تلمیح کا نمونہ بھی دیکھ لیجئے۔

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۲۳۰۔ [2] ایضاً ص ۲۳۰۔
[3] اُردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا کام ص ۵۸۔

سولا سہس گوپن کا نا بال برم تو چاری یو دیکھ بھوگ ابھوگی ہونا لوڑے گیان بچاری
جوں گانھاں یہ نا یک دیکھ سولہ سہستر آپیں ایک
سب سوں بھوگ کریں بلاس آپین تو نہ کس کے پاس
بال برم تو آچاری ہے سولاسستر ناری ہے [۱]

ان اشعار میں پریم مارگی ہندی شاعروں کی روایت کہ شری کرشن سولہ ہزار گوپیوں کے مرکزِ توجہ تھے کارفرما ہے۔ کہتے ہیں جب سری کرشن برج سے دوارکا چلے گئے تو یہ گوپیاں ان کے ہجر و فراق میں مضطرب و بے قرار رہنے رہنے لگیں۔ اسی تصور نے ہندی شاعری کے مزاج کو اصلاً فراقیہ بنا دیا اور تخاطب عورت کی زبان سے کئے جانے کا رواج پڑا۔ مندرجہ بالا اشعار سے جانم کی ہندی روایات سے واقفیت کا اظہار ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی اُن کی ہندی زبان سے صرف سطحی واقفیت کا پردہ فاش ہوجاتا ہے۔ 'برہمچاری' ایک لفظ ہے اس کے دو ٹکڑے کرکے درمیان میں (تو) شامل کر دینا اور 'بال برم توآچاری' لکھنا ایسی فاش غلطی ہے جو ہندی کے ایک مبتدی سے بھی سرزد نہ ہوگی۔ اسی طرح 'بھوگ ولاس' بھی ایک محاورہ ہے اسے بھی دو لخت کرنا جائز نہیں ہے۔ اس کے باوجود یہ ماننا پڑے گا کہ جانم نے ہندی روایات کے بعض قابلِ توجہ پہلو اپنے کلام میں نمایاں کئے ہیں۔

جانم نے اپنے والد کی طرح عموماً ہندی بحریں استعمال کی ہیں نظموں میں تخاطب عموماً عورت کی جانب سے ہے۔ الفاظ۔ ترکیب اور محاورے بھی ہندی ہیں۔ ان کے خیال بالکل ہندی گیت سے مماثل ہیں۔ شاہ جانم کی ہندی اب تک کے دکنی صوفی شعراء میں سب سے زیادہ نکھری ہوئی ہے اور اسی لئے اُن کے یہاں نہ صرف ہندی زبان کے بلکہ ہندی ادب کے اثرات سب سے زیادہ نظر آتے ہیں۔

شاہ امین الدین اعلیٰ (۱۵۹۱ء۔ ۱۶۷۵ء) [۲]

شاہ جانم کے بیٹے اور خلیفہ، شاہ امین الدین اعلیٰ بھی مصنف اور شاعر

[۱] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۲۳۱ فٹ نوٹ۔ [۲] ۔ دکنی ادب کی تاریخ۔ ڈاکٹر زور ص ۳۹

تھے۔ اُن کے 'پانچ عناصر پچیس گُن' والے فلسفے اور اس کے ہندی ماخذ کا ذکر خواجہ بندہ نواز سے منسوب رسالہ معراج العاشقین کے مصنف کی بحث کے سلسلے میں آچکا ہے۔ یہاں ان کے کلام میں سے صرف ایک نمونہ دیا جاتا ہے تاکہ ان کے کلام کا انداز معلوم ہوجائے اور اس پر ہندی اثر کا اندازہ ہوسکے۔

مرنا ہار جیو نا بسار جیونا ہار مرنا بسار
سو وہ سری جن کی دیکھ بچار
لال سری جن دیکھیں پاوے آپس میں دیکھ آپ گنوا دے
من رانی حضرت قول بھراوے [۱]

غالباً ان سطور کو اُردو کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کا رسم الخط ضرور اُردو ہے لیکن اس کی ہیئت و صورت بالکل ہندی ہے۔ امین الدین اعلیٰ اپنی شاعری میں ہندی آب و رنگ قائم رکھنے کی اپنی خاندانی روایات کے موید نظر آتے ہیں۔

شاہ امین الدین اعلیٰ کے ایک مُرید قادر گنگا کا بھی کچھ کلام ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے مُرشد کو کرشن بھکت شاعرہ میرا بائی کی طرح پیا کہہ کر خطاب کیا ہے۔ جو ہندی شاعری کے روایتی "پتی پتنی روپ" کی تقلید ہے۔ نمونہ یہ ہے:

شاہ امین علی پیا مجھے سنبھال بہوت تاتواں ہے میرا حال
شاہ امین علی پیا مجھے جِلا
تیری محبت کا مئے مجھے پلا
میرے دِل کے چمن کا توں پھول کِھلا

(علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۳۱۹)

یہ تمام نمونے شمس العشاق اور ان کے خانوادگان کے کلام سے لئے گئے ہیں۔ ان سے صاف ظاہر ہے کہ چشتیہ سلسلے میں ہندی شاعرانہ روایتیں کافی مقبول رہی ہیں اور انھوں نے نہایت فراخدلی سے انھیں اپنایا ہے۔ ہندو سنت شاعروں کی مذہبی اصطلاحوں اور ہندی تلمیحات سے بھی ان بزرگوں نے اپنے کلام کو سجایا ہے۔ چونکہ موسیقی ان کے یہاں ممنوع نہ تھی اس لئے ان کے یہاں ہندی گیت سے مماثل

[۱] ۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام ص ۵۵۔ [۲] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۰۵

چیزیں بھی ملتی ہیں۔ ان تمام وجوہ سے میراں جی۔ جانم اور اعلیٰ کے کلام پہ گہرے ہندی نقوش پیدا ہوگئے ہیں۔

گجرات

جس طرح بیجاپور میں خانوادۂ شمس العشاق نے ہندی سے متاثر قدیم اردو کو اپنی شاعری کے لئے مخصوص کر لیا تھا اسی طرح علاقہ گجرات میں بھی بعض صوفیاء اسی زبان میں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ ان بزرگانِ محترم میں شیخ بہاءالدین باجن۔ قاضی محمود دریائی۔ شیخ علی جیو گام دھنی اور خوب محمد چشتی کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

شیخ بہاءالدین باجن (۱۳۸۸-۱۵۰۶ء)

باجن شیخ معزالدین کے بیٹے اور شیخ رحمت اللہ کے مُرید تھے وہ ۷۹۰ھ/۱۳۸۸ء[1] میں گجرات میں پیدا ہوئے اور بقول تذکرۂ گلزار ابرار ۹۱۲ھ/۱۵۰۷-۱۵۰۶ء[2] میں قریب ۱۲۱ سال کی عمر میں وفات پائی اور برہان پور میں دفن ہوئے!

باجن کا کلام قدیم دکنی شعراء کی طرح ہندی اثرات سے مملو ہے وہ عموماً ہندی بحریں استعمال کرتے ہیں لیکن حروف کے گرنے یا دبنے کی پروا نہیں کرتے اس لئے ان کا کلام کہیں کہیں خارج از بحر معلوم ہوتا ہے۔ بعض وقت فارسی رسم الخط میں لکھے ہوئے مخطوطات میں ہندی الفاظ کو صحت کے ساتھ پڑھنے کی مشکلات بھی بحر کو مجروح کرنے کی ذمہ دار نظر آتی ہیں۔ اس روشنی میں باجن کے دوہوں کے چند نمونے ملاحظہ فرمایئے:

بھونرا لیوے پھول رس ..... لیوے باس باجن سنچے آس کر بھونرا کھڑا اداس

باجن وہ کسی سر بکھا نہیں اور اس سر بکھا نہیں کوئے

جیسا کوئی من مُنہ چنت دے ویسا بھی نہ ہوئے

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ اردو ص ۱۰۵۔

[2] ۔ بحوالہ پنجاب میں اُردو۔ لکھنؤ ایڈیشن۔ ص ۱۸۲۔

باجن کوئی نجانے دو کد تھا اور کد تھے پرگٹ ہوا

دو ہی جانے آپ کوں جب تھے پرگٹ ہوا

اور یہ دو مصرعے نہ جانے کس بحر میں ہیں:

باجن بھکیاری بکھیان کرے گا وے اپنی بھیک کا دن کچھ کچھ کہے گا[1]

باجن کے کلام کے بعض نمونے علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۰۵-۱۰۷) اور اُردو کی ابتدائی نشو و نما.....' میں بھی دیئے ہوئے ہیں۔ طوالت کے خوف سے انھیں یہاں نظر انداز کیا جاتا ہے۔ محولہ بالا دوہوں پر نظر ڈالی جائے تو ہندی ادب کے نشانات اور عکس صاف طور سے نظر آتے ہیں۔ بھونرا ہندی ادب کا محبوب موضوع ہے۔ بھونرے کا پھول رس اور باس لینا مخصوص ہندی خیال ہے۔ دوسرے دوہوں کو پڑھیئے تو وہ بالکل کسی کبیر پنتھی شاعر کی بانی معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں فارسی عربی الفاظ کی بجائے عام بول چال کے ہندی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں اُن کی نہ صرف بحر ہندی ہے بلکہ تصور۔ تخیل اور اسلوب بیان بھی بالکل ہندی سے متاثر ہے!

قاضی محمود دریائی (۱۴۶۹-۱۵۳۵ء)

قاضی محمود دریائی بھی علاقہ گجرات کے شاعر ہیں۔ قاضی حمید معروف بہ شاہ چالندھا آپ کے والد اور پیر تھے۔ آپ کے خاندان کی بود و باش بیر پور (گجرات) میں تھی۔ قاضی محمود کو گجرات کے لوگ اپنے علاقے کا خواجہ خضر سمجھتے تھے۔ کہتے ہیں کہ جب کسی کی کشتی بھنور میں پھنس جاتی تھی۔ تو انھیں یاد کرنے سے کشتی بھنور سے نکل جاتی تھی اسی مناسبت سے وہ دریائی مشہور ہوئے۔ مولوی عبدالحق نے ان کی وفات ۹۴۱/ ۲۵-۱۵۳۴ء[2] میں بتائی ہے اور وفات کے وقت عمر ۶۷ سال بتائی ہے۔ اس حساب سے پیدائش کا ہجری سن ۸۷۴/ ۷۰-۱۴۶۹ ٹھہرتا ہے! زہد و اتقاء اور دینوی حیثیت سے بلند مدارج کے باوجود قاضی صاحب نہایت منکسر المزاج

---

[1] ۔ پنجاب میں اُردو۔ لکھنؤ ایڈیشن۔ ص ۱۸۳

[2] ۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام ص ۶۳۔

اور فروتن واقع ہوئے تھے۔ یہ دوہے ان کی زبان پر اکثر رہتے تھے۔

من میں گرب تو مت کرے تجھ میں ہیں کئی لاکھ　　تیرا کہنا کون سُنے محمود سوں ماکھ (کذا)
محمود بھوکیاں بھوجن دیجئے ترساں دیجئے پانی　　اوچھا سیتی نم نم چلئے مدتم من ہیں نہ آنی[1]

قاضی صاحب سے ایک معجزہ منسوب کیا جاتا ہے۔ ایک موقع پر انھوں نے بادشاہ گجرات، مشائخ اور سادات کے سامنے ایک بزرگ شاہ عالم کے مزار پر نہایت جوش و جذبہ کے ساتھ ایک نظم پڑھی جس کا اثر یہ ہوا کہ مرحوم و مدفون شاہ عالم سینے تک قبر سے باہر نکل آئے اور قاضی صاحب کو حلوہ اور نان کے عطیات سے سرفراز فرمایا۔ وہ نظم یہ ہے:

کی کروٹ لی اہرا سائیں　　روس رہن کی بیلا ناہیں
مل بچھڑے کی اب بیلا آہیں
آپ نہ آیا نہ بھیجا کوئے　　اپس پچھتاوے ہوں کیتا روئے
روئے روئے ساری سدھ بدھ کھوئے
قطب عالم تن جو ہو پاؤں　　چُن چُن کلیاں سیج بچھاؤں
آج میتھا منجھن شاہ پاہولاگے مناؤں[2]

اس نظم کا بنیادی تصور اور اسلوب بیان دیکھئے۔ روس رہن کی بیلا ناہیں (روٹھے رہنے کا وقت نہیں ہے) روئے روئے سدھ بدھ کھوئی۔ چُن چُن کلیاں سیج بچھاؤں اور پاؤں لاگی بناؤں، ایسے ٹکڑے ہیں جو ہندی گیتوں اور ٹھمریوں کے بولوں سے مماثل ہیں۔ الفاظ تو تمامتر ہندی ہیں۔

قاضی صاحب کے کلام پر کرشن بھگت ہندی شاعروں کے "پتی پتنی روپ" کا رنگ اس درجہ غالب تھا کہ آپ پر یہ اعتراض کیا گیا کہ "قاضی محمود محبوب اللہ از کلام ہندی بگو اس می کند و گوید کہ من زن و آں خداوند تعالیٰ خاوند است" اور جب یہ اعتراض قاضی صاحب کے پاس پہنچے تو قاضی صاحب نے بڑے جذب کے ساتھ یہ اشعار پڑھے جنھیں سُن کر سب معترض خاموش ہوگئے۔ ان اشعار کی ہندی سے قُربت دیکھئے:۔

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۱۵ ۔ [2] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ۱۱۶

آؤ جی میرے لاڈ کھیلے ہو کنٹھ لاگو و بھاؤ　　باندھا جوڑا سر سے جھوٹا تب ہو رنگ نہ پاؤ
ہنس مکھ دیکھ شہر متوالا تب ہوانگ تا ماؤ　　پاؤں تھوڑا ہاتو چورا پھر پھر باندھ لوراؤ (کذا)
مانجھن سیتا مجھ پوچھن آوے ہوں کچھ نا بولو　　ہاتا جوڑے پھولو ہیدو یک تل پاس چھوڑو
محمود سائیں کی قربانی جنے اے پرت پچھانی　　آج سری جن ہم گھر آیا کوئی نہ کرو مزبانی[1]

ان اشعار کے بعض الفاظ سمجھ میں نہیں آتے لیکن جو کچھ سمجھ میں آتا ہے وہ صاف طور سے ہندی سے متاثر ہے۔ اُن کے کلام پر ہندی اثرات کا سب سے بڑا ثبوت تو وہ اعتراض ہے جو آپ کے کلام پر وارد کیا گیا تھا۔

دوہے کی ہندی بحر تو قدیم اُردو شعار میں عموماً مقبول رہی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اُردو نظم کے اوّلین اور قدیم ترین نمونے دوہوں کی شکل میں ملتے ہیں۔ لیکن قاضی محمود کے یہاں دوہے کے علاوہ چوپائی بھی ملتی ہے۔ ہندی ادب میں صوفی شاعروں کی جتنی تخلیقات بھی ملتی ہیں اُن میں اکثر و بیشتر دوہے چوپائی کی بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ قطبن کی مرگاوتی۔ منجھن کی مدھو مالتی۔ عثمان کی چترا ولی۔ عالم کی کام کندلا۔ نور محمد کی اندراوتی۔ جائسی کی پدماوت اور قاسم شاہ کی ہنس جواہر۔ سب دوہے چوپائی کی بحروں میں ہی تصنیف کی گئی ہیں۔ بدنصیبی سے اُردو میں چوپائی اختیار نہیں کی گئی لیکن قاضی محمود کے یہاں بعض اشعار چوپائی کی بحر میں بھی ملتے ہیں —

قاضی صاحب کو جب طویل انتظار کے بعد اپنے والد صاحب سے بیعت کی عزت ملنے والی ہوئی تو آپ نے اس موقع پر یہ چوپائیاں لکھیں:۔

کہی منجہ پنڈت داس بچاری　　کئو سوں گرہا منجہ سر بھاری
کی مجھ ہنس مکھ دیسے باہاں　　.... کی سادھ رہے من ماہاں
جس تھی شہ مکھ دیکھن پاؤں　　میرا سریجن ایم بناؤں[2]

کیا ان چوپائیوں کو ہندی میں شامل نہ کرنے کی کوئی وجہ ہو سکتی ہے؟ ان چوپائیوں کے ساتھ ایک دوہا اور سُن لیجئے اور دیکھئے اپنے مُرشد کو رجھانے کے لئے اور اس کی محبت کو جیتنے کے لئے شاعر کیا ہندی سنگھار کرتا ہے:۔[3]

---

[1] ۔ اُردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر۔ ڈاکٹر محمد حسین۔ سنہ ۱۹۶۴ء ص ۱۳۵-۱۳۶
[2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۱۷۔ [3] ۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام ص ۶۴

نینوں کا جل، مکھ تنبولا، ناک موتی، گل ہار سیس نواؤں، نیہ اپاؤں اپنے پیر کروں جوہار

اور سنگھار کرنے کے بعد جب پریتم کے آنے کی خوشخبری ملتی ہے تو ہندی شاعری کی یہ حرماں نصیب کردار خصوصی خوشی سے بیربہوٹی ہو جاتی ہے۔ ایک نظم کے چند اشعار دیکھئے:۔

ارے بادل تو برسیں نیکی دھار ہوں رنگ آپنے سب دکھ من بسار

اطلس کیری انگیا سوہے سوؤں لال سو موتی

آج پریتم گھر آویں گے ہوں ہیوں بیر بہوتی (ہوں بمعنی ہم)

چک کا جل کر کنگن چولا ادھر تنبول سو ہنسیا کوئب چیر یا ٹوہر یا لا دیکھت موہے رسیا[1]

نظم کیا ہے، بالکل ہندی گیت ہے جس میں دوہے جوڑ دئے گئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے قاضی محمود کے یہاں 'پتنی پتی روپ' کی ہندی روایت کا بے حد غلبہ تھا اور غالباً اس لئے ان کے کلام پر محولہ بالا اعتراض کیا گیا تھا۔ وہ اپنی نظموں میں ہندی گیت کی تقلید میں ایک زنِ مہجور کا بانا اوڑھ کر شعر کہتے تھے۔ عورت کی زبان، لب و لہجہ ہی نہیں بلکہ ان کے یہاں عورت کے جذبات اور احساسات کی بھی بڑی دلکش مرقع کشی کی گئی ہے۔ جس کی وجہ سے کلام میں ہندی تصورات اور روایات کا گہرا رنگ نظر آتا ہے!

شاہ علی جیو گام دھنی (متوفی ۱۵۶۵)

شاہ علی محمد جیو گام دھنی گجرات کے ممتاز صوفی بزرگوں میں شمار کئے جاتے تھے۔ اُن کے والد کا نام شاہ ابراہیم تھا۔ اُن کا سلسلہ نسب باپ کی طرف سے سید احمد کبیر رفاعی اور ماں کی طرف سے حضرت عبدالقادر جیلانی تک پہنچتا ہے[2]۔ غالباً آپ کا خاندانی لقب "معشوق اللہ" تھا کیونکہ جس طرح آپ کا نام شاہ علی محمد معشوق اللہ لکھا ہوا ملتا ہے اسی طرح سید احمد کبیر کے ساتھ بھی معشوق اللہ کا اضافہ ملتا ہے مثلاً شاہ علی جیو کے دیوان میں سید احمد کبیر کی شان میں جو نظم ہے اُس کا

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۱۷۔

[2] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۰۸۔

عنوان "در مناقب بندگی حضرت ..... سید کبیر معشوق اللہ ....." ہے[1]۔ گام دھنی یا گاؤں دھنی آپ کا لقب ہے جس کے معنی ہیں "گاؤں کا مالک" کہتے ہیں جس طرح مالک اپنے گاؤں کی حفاظت کرتا ہے اسی طرح آپ بھی گجرات کی حفاظت فرماتے تھے[2]۔ اس لقب کے معنی تو سمجھ میں آتے ہیں لیکن اس کی توجیہ نہایت دور از کار ہے۔ غالباً جس گاؤں میں آپ سکونت گزین تھے وہاں کے باشندوں نے آپ کو وہاں کا سردار مان کر یہ لقب دے دیا ہوگا۔ گاؤں کے معنی کو وسعت دے کر تمام علاقہ گجرات کو اس کے حصار میں لے لینا محض خوش فہمی معلوم ہوتی ہے۔

شاہ صاحب کی وفات ۷۷ سال کی عمر میں ۱۴ جمادی الاول ۹۷۳ھ/ ۷ دسمبر ۱۵۶۵ء کو ہوئی[3] اور رائے کیڑ احمد آباد میں مدفون ہوئے۔ "نور اوج بہشت" مادۂ سالِ وفات ہے ہجری سن کے حساب سے آپ کا سال پیدائش ۸۹۶ھ/۹۱-۱۴۹۰ء ہوتا ہے۔

شاہ علی جیو کا دیوان جس کا نام 'جواہر اسرار اللہ' ہے اُن کی زندگی ہی میں ان کے ایک مُرید شیخ حبیب اللہ نے مدوّن کیا تھا۔ اُن کے دیوان کے دوسرے مرتب خود ان کے بیٹے 'شاہ ابراہیم معرفت اللہ' ہیں۔ دیوان کے دونوں مرتبین ان کے کلام کو گوجری کہتے ہیں لیکن تحفۃ الہند اور مراۃ احمدی کے مصنفین اُسے 'ہندی' کے نام سے یاد کرتے ہیں" دیوانے دار بہندی زبان"۔ لسانی اعتبار سے اس دیوان کا گجراتی زبان سے کوئی تعلق معلوم نہیں ہوتا سوائے اس کے کہ بعض مقامی الفاظ اور شکلیں آجاتی ہیں[4]۔

شاہ صاحب کا کلام ہندی ادب سے کافی متاثر نظر آتا ہے۔ انھوں نے عموماً ہندی بحریں استعمال کی ہیں۔ اسلوبِ بیان کی بابت مولوی عبدالحق کی رائے ہے کہ "بیان اور الفاظ میں پریم کا رس گھلا ہوا ہے وہ خود عاشق ہیں اور خدا معشوق ہے۔ خطاب ہندی شاعری کی تقلید میں عورت کی جانب سے ہوتا ہے[5]"

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۰۸۔ [2] قدیم اُردو۔ مولوی عبدالحق ص ۵۸

[3] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۰۹۔ [4] ایضاً ص ۹۶۔

[5] اُردو کی ابتدائی نشو و نما..... ص ۶۵۔

شاہ صاحب کے کلام میں کہیں فارسی اور ہندی کا متوازن امتزاج نظر آتا ہے تو کہیں ہند کے بند صرف ہندی الفاظ سے عبارت ملتے ہیں۔ سید احمد کبیر کی شان میں جو نظم دیوان میں ہے اس میں ہندی اور فارسی دونوں قسم کے الفاظ آتے ہیں۔

شاہ شہاں ہیں جے جگ ماہاں سیوا کریں تو تجھ دربارا
غوث قطب عالم کیرے واری جاوں میں تجھ پر پیارا[1]

لیکن مندرجہ ذیل 'مکاشفے' میں خالص ہندی الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے:

اُدھر بنوالی چک رتنالی بینی باسک ہور تل کالی
ایہہ جیو مانگیں بھویں دمالی
جو جیوڑا پیو سوں لاگا ہے جس نیہہ کی آگا
تنہوں کا لوبھ سب بھاگا[2]

(ہونٹھ پان سے لال ہیں آنکھیں سرخ ہیں۔ زلفیں سانپ جیسی ہیں اور کالے تل اور دُنبالہ دار ابرو دل مانگتی ہیں۔ جو دل پیارے پر تم سے لگا اور جس کے دل میں محبت کی آگ روشن ہوئی اُس کا تمام لوبھ۔ طمع یا خواہشات نفسانی۔ سب فرار ہو گئے)

اس نظم میں جسے نہ جانے کیوں "مکاشفہ" کا نام دیا گیا ہے ایک لفظ بھی عربی فارسی کا نہیں آتا اُدھر (لب) اور رتنالی (سُرخ) جیسے الفاظ کے استعمال سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نہ صرف عام بول چال کے ہندی الفاظ بلکہ ہندی ادب میں مستعمل الفاظ کے استعمال کا رجحان رکھتا ہے جو صاف طور سے ہندی ادب کے اثرات کی طرف اشارہ ہے۔

شاہ علی جیو کے کلام میں بہت سے دوہے بھی ملتے ہیں یہاں صرف دو دوہے نقل کئے جاتے ہیں۔

جنھیں پریم نہ چاکھیا سو کیا بوجھے ساؤ راؤن کیرا بولڑی بون اسا نہیں راؤ

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۱۰۔ [2] اردو کی ابتدائی مثنوی نما میں صوفیائے کرام کا کام ص ۶۷

ڈھونڈھن نکلی پیو کوں 'اپس گئی سو کھوئے جیو دیکھوں ایک ہون منجہ میں اور نکوئے[1]

یہ دوہے ہندی کے قدیم دوہوں کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ کہیں کہیں بعض نامانوس غالباً مقامی الفاظ آجاتے ہیں ورنہ شاہ علی جیو کے کلام میں کافی تعداد ایسے دوہوں۔ چوپائیوں۔ مکاشفوں اور نکتوں وغیرہ کی ہے جن پر ہندی کی گہری چھاپ لگی ہوئی ہے۔ آپ کے لقب گام دھنی سے بھی شاہ صاحب کے ہندی سے شغف کا ثبوت ملتا ہے۔

خوب محمد چشتی (۹۴۶-۱۰۲۳ھ/ ۱۵۳۹-۱۶۱۴ء)[2]

گجرات کے ایک اور قابل ذکر بزرگ خوب محمد چشتی ہیں لفظ 'خموش' سے ان کی تاریخ ولادت اور اور "خوب تھے" سے سال وفات نکلتا ہے۔ ان کی سکونت احمد آباد میں تھی اور وہیں ان کی وفات ہوئی خوب محمد چشتی کی کئی کتابیں ملتی ہیں جن میں سب سے مشہور 'مثنوی خوب ترنگ' ہے اس کا سنہ تصنیف خود انھوں نے ۹۸۶ھ/ ۱۵۷۸ء اس طرح بتایا ہے:

خوب محمد کئے بچار چودہ گھاٹ اس برس ہزار

ایک ہزار میں سے چودہ گھٹا دینے سے ۹۸۶ ہزار ہوتے ہیں۔ خوب ترنگ میں فارسی اور ہندی دونوں تصورات اور دونوں زبانوں کے الفاظ کی آمیزش نظر آتی ہے۔ اس زمانے میں چونکہ ہندی الفاظ اور محاورے زبانوں پر چڑھے ہوئے تھے اس لئے تصانیف میں اُن کا استعمال حیرت انگیز نہیں ہے۔ خوب ترنگ کا موضوع تصوف ہے لیکن اس میں 'صفائی دل' کے عنوان سے جو تمثیلی حکایت آتی ہے اُسے پڑھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہم اُردو کی نہیں بلکہ قدیم ہندی کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں۔ اُس حکایت کا خلاصہ یہ ہے۔

چین میں مصوروں کا ایک ایسا گروہ تھا جو اُڑتے مور کی تصویر اُتار لیتا تھا۔ اتفاق سے باہر کے کچھ مصوروں نے آکر چین کے مصوروں کو مقابلے کے لئے للکارا۔

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۱۱۲-۱۱۳

[2] اُردو مثنوی کا ارتقاء۔ از پروفیسر عبدالقادر سروری۔ طبع دوم۔ ص ۳۴۔

بادشاہ نے ایک کمرے کی آمنے سامنے کی دو دیواروں میں سے ایک ایک دونوں کو تصویریں بنانے کو دے دیں اور درمیان میں پردہ کھنچوا دیا گیا تاکہ وقت مقررہ سے پہلے ایک دوسرے کی تصویر کو نہ دیکھ سکے چینیوں نے اپنی دیوار پر جتنے بھی رنگ ہو سکتے ہیں سب کی آمیزش سے ایک اعلیٰ درجے کی تصویر بنائی پردیسیوں کے لیے کوئی رنگ نہ بچا مگر انھوں نے گھوٹ گھوٹ کر اپنی دیوار کو آئینہ بنا دیا۔ پردہ اُٹھایا گیا تو بادشاہ دونوں دیواروں پر بعینہٖ ایک جیسی تصویریں دیکھ کر حیران رہ گیا۔ اس حکایت کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

آغاز:۔

چین نہین چتاری جان — چترین مور سواڈتے آن
تنہ کیتک چتاروں اور — دعوا کیا سو آتس ٹھور
کھیا بادشاہ کن چل جائیں — لکھ پانی پر نقش دکھائیں

چینی مصوروں کا کمال:۔

رنگ آمیز کیا اس بھیکھ — رنگ پھرا کئی سیپ سو دیکھ
گگن پھرے دہر یہ من کھانت — ہر رُت سیکھے اور بھانت
سبھی زماناں سیکھیا رنگ — نوے نوے دکھلا دے ڈھنگ
ایسی بھانتی رنگ ملائے — پری رنگوں منہ چتر دکھائے

پردیسیوں کا کمال:۔

تنہ پردیسی تھی آ بسے — رنگ تنھوں کو کچھ نہ پائے
ان ساروں مل کیا بچار — کہو اپن کیا کریں اوتھار
یہ ساروں مل پر تھے بات — اپن کریں یوں دن ہور رات
کھوٹ جھلکتی کریں دوال — جیوں آرسی منہ ہوئے اجال [1]

اِن اشعار اور اس زبان پر ہندی اثرات تلاش کرنا غیر ضروری ہے۔ یہ اشعار خود ہندی زبان کے نمونوں میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا رنگ ڈھنگ اور چترائی گھوٹ گھوٹ کر ہندی بنا دیا گیا ہے!

---

[1] ۔ اُردو مثنوی کا ارتقاء۔ ص ۳۷، ۳۸۔

خوب محمد کا ایک رسالہ بھاؤ بھید ہے جس کا موضوع صنائع و بدائع کلام ہے انھوں نے خود ہی کہا ہے

بھاؤ بھید اس ناؤں کر بات — بھاؤ بھید کے شعر کے خوب جو تجھ اپ آئن [1]

ایک دوسرا رسالہ فن عروض سے متعلق چھند چھنداں ہے اس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

بسم اللہ کر ناؤں دھر چھند چھنداں — پنگل اور عروض اور تال ادھیا آں [2]

ان رسالوں کے نام بھید بھاؤ اور چھند چھنداں خود ہندی کے اثر کی غمازی کرتے ہیں۔ نمونے کے جو اشعار نقل کیے گئے ہیں ان پر ہندی کی پرچھائیں صاف طور سے نظر آتی ہے۔

خوب محمد کی تصانیف کا جائزہ لینے سے یہ صاف طور سے نظر آتا ہے کہ ان کے زمانے میں شعری شعور میں پختگی پیدا ہو رہی تھی۔ عروض اور پنگل۔ صنائع اور بدائع کی جانچ پرکھ کی جانے لگی تھی لیکن چونکہ اس عہد کی مروجہ زبان میں ہندی الفاظ۔ محاورے اور تشبیہیں کثرت سے موجود تھیں اس لئے تصنیف و تالیف کی انتہائی ضرورتوں کے لئے فارسی کے دوش بدوش ہندی روایات کو اپنانے کا رجحان باقی تھا اور اس وجہ سے اس دور کی تصانیف ہندی کے اثر سے مُعرّا نہ رہ سکیں۔ بھید بھاؤ اور چھند چھندان کے جو اشعار اوپر نقل کیے گئے ہیں اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت تک ہندی بحریں خصوصاً دوہا کافی مقبول تھا۔

محمد قلی قطب شاہ — پیدائش ۱۴ رمضان ۹۷۳ھ / ۴ اپریل ۱۵۶۶ء [3]
وفات ۷ ذیقعدہ ۱۰۲۰ھ / ۱۱ جنوری ۱۶۱۲ء [4]

ابھی تک ہم صوفیا اور اولیاء کے کلام پر ہندی ادب کے اثرات کا جائزہ لیتے رہے ہیں اب ہم بعض سلاطین دکن اور اُن کے درباروں سے وابستہ ارباب قلم کی ادبی تخلیقات پر ہندی اثر کی نشاندہی کریں گے۔

بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد دکن میں پانچ سلطنتیں معرض وجود میں

---

[1] ۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ۔ [2] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۲۳
[3] و [4] ۔ معانی سخن مرتبہ ڈاکٹر زور ۱۹۵۱ء ص ۱۹۔ [5] ۔ ایضاً ص ۲۰۔ [6] ۔ ایضاً ص ۲۶۔

آئیں جن میں ہمارے موضوع کے لئے گولکنڈہ اور بیجاپور کی سلطنتیں خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ گولکنڈہ کی قطب شاہی سلطنت کی بنیاد ترکستان کے قبیلے "قراقوینلو" کے ایک ممتاز فرد سلطان قلی نے ڈالی تھی۔ اس کے بعد کے تین حکمراں یعنی جمشید قلی، سبحان قلی اور ابراہیم قلی زیادہ تر استحکام سلطنت میں مصروف رہے لیکن اُن کی علم دوستی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ جمشید قلی خود فارسی کا اچھا شاعر تھا اور اس کا چھوٹا بھائی ابراہیم قلی اگرچہ خود شاعر نہ تھا لیکن علم وفن کا دلدادہ تھا۔ ابراہیم کو تخت نشینی سے پہلے سات سال تک دکن کی عظیم الشان ہندو سلطنت وجے نگر میں پناہ گزیں رہنا پڑا تھا اور آخر وہیں کے ہندو راجا کی مدد سے وہ تختِ گولکنڈہ پر قابض ہوسکا تھا۔ اس لئے اس کے دل میں غیر مسلموں کے لئے خاص جگہ تھی۔ مذہب و مسلک کے لحاظ سے بھی وہ کافی وسیع النظر تھا۔ اس لئے اس کا دارالخلافہ مختلف ثقافتوں کا ایک مرکز بن گیا تھا۔ ابراہیم نے ملکی اور دیسی زبانوں کے شاعروں کی بڑی قدردانی کی۔ مشہور تلگو شاعر اوتکی گنگا دھر اس کا درباری شاعر تھا۔ پنا گنیتی تلگانہ اور کنداکوری رودرا نامی دو اور تلگو شاعروں کی بھی اس نے سرپرستی کی۔ اُردو زبان اور ادب کے لئے تو گولکنڈے میں ایک سازگار ماحول بن گیا تھا۔ اُردو شاعری فضا میں رچ گئی گئی تھی خود سلطان ابراہیم کا بیٹا محمد قلی قطب بھی زمانہ شہزادگی سے ہی اُردو شاعری کا رسیا ہوگیا تھا۔

قلی قطب اپنے باپ کا چہیتا بیٹا تھا اس کا بچپن بڑی رنگ رلیوں میں گذرا۔ وہ ازلی عیش پرست تھا اور سبزہ۔ پانی اور پھولوں سے بے حد محبت رکھتا تھا۔ اُس نے سال کے ہر موسم میں ایسے تہوار۔ عیدین اور جشن منانے کا رواج ڈالا ہر مذہب و ملت کے افراد دل کھول کر حصہ لیتے تھے۔ برسات کے آغاز (مگر بسنت میں تو قلی قطب پھولا نہ سماتا تھا۔" بسنت میں وہ پھول کھیلنے کے علاوہ رنگ بھی کھیلتا تھا ہر محل اور باغ میں پھولوں کے انبار لگادئے جاتے تھے اور حوضوں کو رنگوں سے بھر دیا جاتا تھا[1]۔ اس کے کلام میں بسنت اور برسات پر متعدد نظمیں اس کے دلی ذوق وشوق کا کھلا ثبوت ہیں۔ بدنصیبی سے وہ شراب کثرت سے پیتا تھا اور غالباً

[1] معانیٔ سخن مرتبہ ڈاکٹر زور ۱۹۵۸ء۔ ص ۲۴۔

یہی کثرت اس کی صحت کو لے ڈوبی اور صرف چھیالیس سال کی عمر میں اس کی وفات ہوگئی۔

قلی قطب کے والد سلطان ابراہیم کی وفات کے وقت قلی قطب کے علاوہ دوسری بیگموں سے قلی قطب سے بڑے دو بیٹے عبدالقادر اور حسین قلی موجود تھے لیکن قلی قطب کی ماں ایک تلنگی خاتون تھی اور اُسے چند با اثر تلنگی امیروں اور سرداروں کی معاونت حاصل تھی اُنھیں کی مدد سے قلی قطب صرف ساڑھے چودہ سال کی عمر میں ۲۱ ربیع الثانی ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء کو گولکنڈہ کے تخت پر متمکن ہوگیا۔ قلی قطب کی بچپن کی محبوبہ بھاگ متی بھی ایک تلنگی رقاصہ تھی۔ قلی قطب اور بھاگ متی کا معاشقہ ایک تاریخی واقعہ ہے جو آگے چل کر دکھنی کی مثنوی قطب مشتری کا موضوع بنا۔ بھاگ متی سے قلی قطب کے بے اندازہ شغف کا زندہ ثبوت حیدرآباد شہر ہے۔ بھاگ متی موضع چچلم کی رہنے والی تھی تخت نشینی کے پندرہ سال بعد قلی قطب نے موضع چچلم کی جگہ ایک عظیم الشان شہر کی بنیاد ڈالی اور اس کا نام بھاگ نگر رکھا کہتے ہیں چارمینار اسی جگہ واقع ہے جہاں بھاگ متی کا گھر تھا۔ بعد میں جب بھاگ متی کو حیدر محل کا خطاب دیا گیا تو بھاگ نگر کا نام بھی بدل کر حیدرآباد رکھ دیا گیا۔

قلی قطب کی مادری زبان تلنگی تھی اور وہ اس زبان میں شعر بھی کہتا تھا۔ تلنگی میں اس کا تخلص ترکمان تھا لیکن اس کا تلنگی کلام دستیاب نہیں ہوتا۔ قلی قطب کی زندگی کے مخصوص حالات نے اس کے اُردو کلام کو ہندی سے بے حد قریب کردیا۔ اس کی زبان۔ الفاظ۔ طرزِ بیان۔ تشبیہ واستعارہ۔ موضوع غرض ہر چیز پر ہندی انعکاس کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ وہ بسنت پر نظم لکھتا ہے تو کوئل کے نغمے۔ مور کا رقص اور پپیہا کے گیت جیسے ہندی عناصر سے اپنی نظم کو سجاتا ہے۔ کونلی پیاری۔ چھبیلی پیاری۔ سندر پیاری اور سانولی پیاری کے عنوانات سے اُس نے جو غزل نما نظمیں لکھی ہیں اُن میں جانِ غزل کو سانولی۔ سُندر۔ پیاری۔ چنچل نار۔ سینہ دھن۔ سینہ پتلی۔ سندر مکھ۔ سندر مکھ۔ اُتم ناری اور پھول بہاری جیسے ناموں سے یاد کرتا ہے۔ اُن کے لعلِ لب چندر مکھ ہیں۔ اُن کے بول سے کوئل ہار تی ہے۔ اُن کی "نیکی چال" من کو بھانے والی ہے۔ اُن کے نین جگمگائے ہوئے ہیں۔ اُن کے "نیناں کے جھلکارے" کٹاروں کی مانند ہیں۔ قلی قطب اپنے کلام میں نہ صرف ہندی تصورات۔ محاورے اور الفاظ استعمال

کرتا ہے بلکہ اس نے برج بھاشا کے ضمائر بھی جی کھول کر استعمال کئے ہیں۔ وہ ہم کے لئے ہوں۔ تیرے کے لئے تو۔ اور مجھے اور میرے کے لئے مو اور تجھ پر کی جگہ توپے لکھنے میں بھی نہیں ہچکتا۔ نمونہ دیکھئے:۔

؎ پیارے نہ کر کھیج ہوں تو پے واری (میں تجھ پر واری)
؎ پرم پیار سوں آئی ہوں تو کے در پر (تیرے در پر)
؎ موتم یاد کی لاگی نیناں خماری (مجھے تمھاری یاد کی)
؎ موسر نہ رکھ ساری، دوتی کاہت (میرے سر)[1]

ہندی الفاظ کے ساتھ اِن ہندی ضمائر نے مل کر قلی قطب کے کلام میں مکمل طور سے ہندی آب و رنگ پیدا کر دیا ہے۔ بعض موقعوں پر تو ان کے کلام کو ہندی نہ ماننے میں تامل ہونے لگتا ہے ذرا اُن کی یہ مشہور غزل ملاحظہ کیجئے:

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا — تمھیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا
تجھل کندن کے تاراں انگ جھونا — بندی ہوں چھند بند سوں کر سنگارا
پیا پگ پر ملا کر لیائی پیاری — بسنت کھیلی ہوا انگ انگ سنگارا
بھیگی چولی میں بھیٹیں رس نشانی — عجب سورج میں ہے کیوں نس کوں ڈھارا
بسنت دنت جھد سو کندن گال اوپر — بھولا یا آگ کیسر کی بہارا[2]

ہیئتی اعتبار سے یہ غزل ہے۔ لیکن اس پر ہندی گیت کا عکس صاف طور سے نظر آتا ہے۔ اس میں کہیں عورت کی طرف سے پیارے اور ساجنا کو خطاب ہے۔ کہیں خود شاعر کی للچائی ہوئی نظریں پیاری کی بھیگی ہوئی چولی اور اس کے راز دروں پر پڑ رہی ہیں۔ الفاظ اور اسلوب خالص ہندی ہے۔ غزل کا موضوع بسنت خود ہندی ادب سے مستعار ہے!

قلی قطب کے یہاں مرگ یا موسم برسات کے آغاز پر بھی کئی نظمیں ملتی ہیں۔ ہندی سے قربت کے اعتبار سے اُن کا بھی یہی حال ہے۔ ایک نظم کے دو اشعار ملاحظہ فرمائیے:۔

---

[1] ۔ بحوالہ دکن میں ریختہ کا ارتقاء۔ بدیع حسینی۔ طبع اول۔ ص ۴۲۔
[2] ۔ دکن میں اُردو۔ نصیر الدین ہاشمی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۸۱

مرگ مہینے کوں ملاے ملکاں مل گلنا میں — سمد موتیاں کے جو برسائے سو بھرے انگنا میں
دھرت بند چیر جو ہر چولی رنگ پانچ کرانک پر — بیر بہوٹیاں لعلاں سوں اترے ہیں یمنا میں

اِن اشعار کی ہندی سے قربت بین و ظاہر ہے کیا انھیں ہندی نہ کہہ کر اُردو کہا جا سکتا ہے؟[1] لیکن برسات کے عنوان سے ہی ایک اور نظم ہندی اثرات کے میدان میں اس سے بھی دو قدم آگے ہے اس کے بھی دو اشعار سُنئے:۔

بین اُبھرن جگ گیں چھن چھن گلے شہ کے لگیں چھن چھن
چلن ہیں ڈگمگیں چھن چھن، ہویاں بھی باولیاں بالیاں
کس تھے ایک ہیں جوتی، دیکھت بھولیں جگت کوئی
خجل ہویں ڈھال کے موتی ڈھلیں جب چلبلیاں بالیاں[2]

اصل میں بسنت۔ مرگ یا برسات پر ہی منحصر نہیں قلی قطب نے جن تہواروں۔ عیدوں اور ریت رواجوں پر نظمیں لکھی ہیں وہ پوری طرح سے ہندی اثرات میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ رسم جلوہ پر نظم کہہ رہے ہیں لیکن اس میں سہیلیاں خالص ہندی انداز میں آرتی اتارتی اور موتیوں سے چوک پورتی نظر آتی ہیں۔ عید اضحیٰ میں ترہوتن (عالم تلاشہ) میں خوشی منائی جاتی ہے۔ تہواروں سے متعلق چند نظموں میں سے متفرق اشعار بطور نمونہ پیش کئے جاتے ہیں۔

رسم جلوہ۔

سہاگان بھاگ پھل مستک کھلے ہیں — سہیلیاں آرتی تارے نوارے
رچا دو تخت جلوے کا خوشی سوں — کہ چوندھر چوک موتیاں سوں سنوارے[3]

عید غدیر۔

سب جگ کرے انند کہ عید غدیر ہے — عیداں منے یو عید بڑا ات گھنبیر ہے[4]

عید اضحیٰ

اُتم بکرید آیا جگ ہوا خوش اپنے من میانے — گھرے گھر عید ہوئے آج سارے ترہوتن میانے[5]

---

[1] ۔ دکن میں اُردو۔ ۱۹۶۲ء ص ۸۱ ۔
[2] ۔ معانی سخن ص ۴۸
[3] ۔ معانی سخن ص ۴۶
[4] ۔ معانی سخن ص ۳۹
[5] ۔ معانی سخن ۴۲۔

عید نو روز۔

جگا جوت جگ میں وو جھلکار جھم جھم　　چمن جوگ چندر نمن جگ جگایا[1]

جن نظموں میں سے یہ اشعار لئے گئے ہیں وہ اکثر اسلامی تہواروں پر کہی گئی ہیں اس کے باوجود اُن کا اسلوب بیان مکمل طور سے ہندی سے متاثر ہے۔ ان میں نہ صرف بول چال کے ہندی الفاظ بلکہ ہندی تصورات بھی جلوہ گر ہیں۔ آج ہم اُردو سے جو زبان مُراد لیتے ہیں اُن میں سے اکثر نظموں پر اس کا اطلاق مشکل سے ہوسکتا ہے۔

قلی قطب کی غزلیں بھی اُس کی نظموں کی طرح ہندی روایات سے معمور ہیں۔ فارسی غزل میں محبوب ہمیشہ مرد یا امرد ہوتا ہے لیکن ہندی میں عورت عاشق اور محبوب مرد کے روپ میں پیش کئے جاتے ہیں اسی لئے تخاطب عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ قلی قطب کی بعض غزلوں میں یہی رُجحان ملتا ہے اور مخاطب پیا۔ پیو۔ سائیں یا موہن نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر زورؔ کی مرتبہ معانیٔ سخن (۱۹۵۸ء) میں قلی قطب کی بعض غزلوں میں سے اسی تصور کے حامل اشعار پیش کئے جاتے ہیں:۔

نہ بچھڑوں سائیں تھے یک تل سہیلی　　پیا کی رنگ سوں میں ہوں یکیلی
پیا مطلق منجے دل تھے سہارے　　پیا بن کیوں جیوں کہہ ری سہیلی
پیا باج پیالہ پیا جائے نا　　پیا باج یک تل جیا جائے نا
پیا کے نین میں بہت چھند ہے　　او دو زلف میں جیو کا آنند ہے
کھو بچھڑ کے آویں گے من ہرنا　　لگوں گی آج پیا کے چرنا
سکی آپی توں سائیں سجاونا　　سندر میرے سجائے کر لیاؤنا
پیا بچھڑا ہے منج کوں دُکھ گھنیرا　　نہ جانوں کب ملے گا پیو میرا

یہ اشعار اُن غزلوں کے ہیں جنھیں آج ہم اُردو ادب کا بیش بہا سرمایہ مانتے ہیں لیکن ان کا بنیادی تصور ہندی روائتوں سے متاثر ہے اور اسی لئے اس پر ہندی ادب کی پرچھائیں صاف طور سے نمایاں ہے!

قلی قطب کے عہد تک ہماری شاعری کا گٹھ بندھن غیر ملکی فارسی سے نہ ہوا

۱۔ معانیٔ سخن ص ۴۵

تھا لیکن اُس کی رسائی گلی کوچوں سے نکل کر درباروں تک ہوچکی تھی اور دکن میں اُس کا ایک ادبی روپ معین ہونے لگا تھا قلی قطب کی کلیات اس ادبی روپ کا بہترین نمونہ ہے وہ صرف حدیثِ لب و رخسار ہی نہیں ہے بلکہ اُس میں مختلف ہندو مسلم تہواروں۔ عید۔ نو روز۔ بسنت۔ مرگ۔ برسات۔ شاہی محلوں اور باغوں۔ ہندوستانی پھلوں۔ سبز ترکاریوں۔ شکاری پرندوں۔ بھاگ متی حیدر محل۔ دکن کی پتلی۔ فتنہ دکن۔ کعبہ رُخ۔ چاندنی اور پیا۔ بارہ پیاریوں اور نہ جانے کتنے چھوٹے بڑے مختلف النوع موضوعات پر نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے اکثر موضوعات فارسی ادب میں معدوم ہیں اس لئے اُن کی تصویر کشی کے لئے ہندی آب و رنگ کی ضرورت تھی۔ خود قلی قطب لسانی عصبیت سے بالاتر تھا اس لئے اس کے کلام میں ہندی روایات گھر کرتی چلی گئیں اور اُس کا کلام مکمل طور سے ہندی ہیئت اور ہندی موضوعات کا حامل نظر آنے لگا۔

وجہی۔ متوفی قریب ۱۶۶۰ء

بدنصیبی سے وجہی کے حالاتِ زندگی پردۂ خفا میں ہیں۔ حیدرآباد میں اس کے فارسی دیوان کی دریافت کے بعد یہ تو طے ہوگیا ہے کہ اس کا نام اسداللہ تھا اور وہ وجہی۔ وجیہ اور وجہی تین تخلص کرتا تھا لیکن اس کے وطن۔ زمانۂ پیدائش اور سالِ وفات کی بابت یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے متعلق ہماری معلومات اس کی تصانیف کی داخلی شہادتوں تک محدود ہیں!

وجہی نے اپنی مثنوی قطب مشتری میں دکن اور خصوصاً تلنگانہ کی جس محبت اور عقیدت کے ساتھ تعریف کی ہے اس سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ شائد وہ گولکنڈہ میں پیدا ہوا تھا لیکن ظاہر ہے یہ قیاس قوی بنیادوں پر قائم نہیں ہے۔ تاریخ وفات کی بابت ڈاکٹر زورؔ نے ادارہ ادبیات اُردو میں محفوظ سب رس کے نسخے (مخطوطہ نمبر ۹) کے ترقیمے کے حوالے سے لکھا ہے کہ وجہی ۱۰۷۰ھ/۱۶۶۰ء کے قریب فوت ہوئے اور درگاہ حضرت سید حسن برہنہ شاہ صاحب میں حیدرآباد میں مدفون ہوئے۔[1] ابن نشاطی

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۳۸۰۔

نے پھول بن (مصنفہ ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۶ء) میں ان تمام اساتذۂ سخن کے نام دئے ہیں جو اس وقت تک فوت ہو چکے تھے اُن میں وجہی کا نام نہیں آتا۔ وجہی کی وفات کا ذکر سب سے پہلے گولکنڈہ کے ایک شاعر طبعی نے اپنی مثنوی بہرام و گل اندام (۱۰۸۱ھ/۱۶۷۱ء) میں کیا ہے[1]۔ اس دلیل کی بنا پر وجہی کی تاریخ وفات ۱۶۵۶ء اور ۱۶۷۱ء کے درمیان خیال کی جاتی ہے ڈاکٹر زور کی بتائی ہوئی تاریخ یعنی "قریب ۱۶۶۰ء" ان دونوں سنوں کے بیچ میں آجاتی ہے اس لئے کسی اور تردیدی شہادت کی عدم موجودگی میں اس کو صحیح ماننا چاہیئے۔

وجہی محمد قلی قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ ایک بلند پایہ شاعر ہونے کے علاوہ وہ اپنے عصر کے اُردو مصنفوں میں سب سے بڑا اور صاحب طرز نثار بھی تھا۔ وجہی پہلا شاعر ہے جس نے اپنی مثنوی قطب مشتری میں "در شرح شعر" کے عنوان سے شعر کی اصلی خوبی اور جوہر کی جانچ پرکھ کی۔ لفظ اور معنی کے ربط باہمی پر نظر ڈالی اور شعر کی سلاست پر زور دیا۔ اُردو کی پہلی نثری داستان (سب رس) کی تصنیف کا سہرا بھی اسی کے سر ہے۔

نظم ہو یا نثر وجہی کے یہاں زبان اور تخیل دونوں کے اعتبار سے ہندی کا بھرپور اثر پایا جاتا ہے ان کے یہاں ہندی شاعری کی طرح عورت عاشق ہے اور مرد محبوب۔ الفاظ زیادہ تر ہندی ہیں۔ زبان سادہ اور شیریں ہے۔ بعض عربی اور فارسی الفاظ کو ہندی لب و لہجہ میں ڈھال کر بھی ہندی بنانے کا رُجحان ملتا ہے[2]۔

وجہی کی شہرت کا مدار اس کی مثنوی قطب مشتری اور نثری تصنیف سب رس پر قائم ہے۔ ویسے تاج الحقائق نامی تصوف و اخلاق سے متعلق ایک اور نثری کتاب بھی وجہی نے لکھی ہے لیکن اس کی کوئی ادبی اہمیت نہیں ہے۔

قطب مشتری جیسا کہ خود وجہی نے لکھا ہے ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء میں صرف بارہ دن میں لکھی گئی:

تمام اس کیا دیس بارہ منے　　سنہ ایک ہزار اور اٹھارہ بنے

قطب اس مثنوی کا مرکزی کردار ہے اور بنگال کی شہزادی مشتری اس کی

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اول ص ۳۸۰۔ [2] ۔ دکن میں اُردو ۱۹۶۲ء ص ۷۲۔

ہیروئن ہے۔ قطب خواب میں مشتری کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور پرانی داستانوں کی طرح بعد از خرابی بسیار آخر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے!

ڈاکٹر زور کے نزدیک قطب مشتری "استعارے کے پردے میں خود قلی قطب اور بھاگ متی کی داستان معاشقہ ہے اور بھاگ متی کی طرف سے توجہ ہٹانے کی غرض سے محمد قلی کی محبوبہ کا نام مشتری رکھا ہے اور اس کو بنگال کی شہزادی بتایا ہے"[1] ڈاکٹر زور یہ بھی فرماتے ہیں کہ "وجہی کو حکم دیا گیا کہ بھاگ متی کے قصے کو مسخ کر کے محمد قلی قطب شاہ کی عشق عاشقی کی نئی داستان تصنیف کرے"۔[2]

بھاگ متی اور قلی قطب کا معاشقہ انارکلی اور سلیم کے معاشقے کی طرح شکوک و شبہ نہیں ہے بلکہ وہ نور جہاں اور جہانگیر کے معاشقے کی طرح ایک تاریخی حقیقت ہے۔ بھاگ متی کے نام پر ایک عظیم شہر بھاگ نگر تعمیر کیا گیا۔ خود قلی قطب کی کلیات میں "حیدر محل بھاگ متی" کے عنوان سے نظم موجود ہے۔ نہ قلی قطب بھاگ متی کی نسل و نسب سے محجوب ہے وہ ڈھک چھپا کے نہیں بلکہ ڈنکے کی چوٹ اس کے پاتر (رقاصہ یا طوائف) ہونے کا اعلان کرتا ہے:

اس سروقد کے اوپر جلوہ ہے نورتن کا　　عشق کے پاتر اس سب اس کا اس دیکھو لاج
صدقے بنی شکر کر تجہ کو ملی یہ پاتر　　حیدر غلامی سیتے تجہ سیس تاج ساجے[3]

(نظم "حیدر محل بھاگ متی"۔ معانی سخن ص ۵۴)

قلی قطب کے دربار میں بھی بھاگ متی کی آمد و رفت علی الاعلان اور شاہی شان و شوکت کے ساتھ ہوتی تھی تاریخ فرشتہ (حصہ دوئم ص ۱۷۲) کی شہادت ہے "آں قطب ..... بر فاحشہ بھاگ متی عاشق شدہ ہزار سوار ملازم او گردانیدہ تا بطریق اُمرائے کبار بہ دربار آمد و شدی نمودہ باشد"۔[4] پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس اظہر من الشمس معاشقے کو مسخ کر کے ایک نئی داستان تصنیف کرانے کی کیا ضرورت پیش آئی۔ اگر مثنوی میں بھاگ متی کو بنگال کی شہزادی کا اوتار دکھا کر اس ڈیرے دار ماحول

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۳۶۸۔ [2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۳۸۴
[3] ۔ معانی سخن ۱۹۵۰ء ص ۵۴۔
[4] ۔ بحوالہ اُردو شاعری میں ہندوستانی عناصر غیر مطبوعہ مقالہ از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ دہلی یونیورسٹی ص ۳۸

کے باوجود اس کی عصمت و عفّت کو محفوظ بتایا جاتا تو ہم یقین کر لیتے کہ یہ مثنوی ایک بدنما داغ کو دور کرنے کی کوشش ہے چاہے یہ کوشش کسی کنواری راجکماری کی دوشیزگی کا بھرم قائم رکھنے کے لئے اس کے نوزائیدہ بچّے کی پیدائش اس کے کان سے بتانے کی طرح مضحکہ انگیز ہی کیوں نہ ہوتی۔ لیکن بھاگ متی کی طرف سے توجہ ہٹانے کی غرض سے حُکماً بھاگ متی کے قصّے کو مسخ کر کے قطب مشتری تصنیف کرانے کی بات دل کو نہیں چپکتی بھاگ متی کی وفات ۱۰۱۷ھ/۱۶۰۸ء میں ہوئی[1] قطب مشتری ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء میں لکھی گئی معلوم یہ ہوتا ہے کہ وجہی نے بھاگ متی کی وفات کے فوراً بعد قطب مشتری کے نام سے ایک فرضی داستانِ محبت لکھی جس کے میر قصہ کو لوگوں نے کالی داس کے رگھو ونش کی طرح وجہی کے سرپرست اور مُربّی قُلی قطب شاہ کا دوسرا روپ سمجھ لیا ورنہ مثنوی قطب مشتری کے ہیرو قطب کی صحرا نوردیوں اور اذیت کوشیوں کو قلی قطب کے لئے بھاگ متی کی آغوشِ وا سے کیا نسبت ؟

کچھ بھی ہو قطب مشتری اپنے دلکش اسلوب اور زبان و بیان کی وجہ سے دکنی ادب کی بہترین کتابوں میں شمار کی جاتی ہے اور اس میں خود قلی قطب کی شاعری کی طرح ہندی ادبی رجحانات بدرجہ اتم موجود ہیں۔

قطب مشتری میں موضوع کے اعتبار سے کسی نادیدہ زہرہ جمال کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جانا بجائے خود ہندی خیال ہے۔ تصویر دیکھ کر یا حسن و جمال کی تعریف سُن کر مبتلائے عشق ہونا ہندی اور فارسی ادب کی مشترکہ روایت ہے لیکن کسی کو خواب میں دیکھ کر۔ طوطے کی زبانی تعریف سُن کر یا پہلے جنم کی محبت کے نتیجے کے اوپر عاشق ہونا سنسکرت ادب کی تقلید میں مخصوص ہندی خیال ہے۔ سنسکرت افسانوی ادب میں یہ تصور ایک مستقل روایت کی طرح موجود ہے۔ کتھا سرت ساگر میں 'اشا انردھ' اور 'وکرمادتیہ ملئے وتی' کی دو کہانیوں میں میر قصہ ہیروئن کو خواب میں دیکھ کر مبتلائے عشق ہوتے ہیں سُبندھو کی 'واسودتّا' اور شری ور کی کتھا کوتک (कोतुक) میں بھی یہی خیال کارفرما ہے کُتوہل (कुतुहल) کی پراکرت تصنیف لیلاوئی (लीला वई) بھی اسی تصور کی حامل ہے۔ ہندی میں نور محمد کی

[1] ہندوستانی قصّوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ ص ۱۷۵

اندراوتی۔ پہوکر کی رس رتن۔ قاسم شاہ دریا آبادی کی ہنس جواہر۔ مرلی داس کی اُشا چرت۔ اور جیون لال ناگر کی اُشا ہرن میں بھی خواب ہی میں ایک نادیدہ حسین صورت کو دیکھ کر آتشِ عشق بھڑکتی ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں ہیروئن کا تاج عموماً چین یا روم کی شہزادیوں یا کوہ قاف کی پریوں کے سر پر رکھا جاتا تھا لیکن ہندی ادب میں بنگال اور کام روپ جادو اور حُسن کے گہوارے سمجھے جاتے ہیں۔ اس لئے بھی بنگال کی شہزادی کو خواب میں دیکھ کر اس کے عشق میں گرفتار ہونے کا تخیّل قدیم ہندی ادبی روایتوں سے ہی مستعار ہے!

قطب مشتری میں ہندی تصورات کے انعکاس کا راز بہت کچھ اس کے مصنّف کی ہندوستان اور اُس کے آب و گِل سے والہانہ محبت میں مضمر ہے وہ ہندوستان میں بیٹھ کر چین و عرب پر دعوائے ملکیت نہیں کرتا نہ اُسے گلستانِ اندلس کی ڈالیوں کے اہتزاز اور موجِ دجلہ کے خرام میں اپنی عظمتِ رفتہ کے نغمے سُنائی دیتے ہیں۔ صحیح تو یہ ہے کہ امیر خسرو کے بعد وجہی پہلا اردو شاعر ہے جس نے مادرِ وطن کے سامنے عقیدت و احترام کے ساتھ سر جھکایا ہے۔ دکن اور تلنگانہ کا کا ذکر وہ اِن الفاظ میں کرتا ہے:

دکن سا نہیں ٹھار سنسار میں — بنج فاضلاں کا ہے اس ٹھار میں
دکھن ملک کوں دھن عجب ساج ہے — کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے
دکھن ملک بھو تیج خاصہ رہے — تلنگانہ اس کا خلاصہ رہے

(مثنوی قطب مشتری)

دکھن اور تلنگانہ کی تعریف کے علاوہ وجہی نے قطب مشتری میں مناظرِ قدرت کی بڑی دلکش مرقع کشی کی ہے۔ اِن تصویروں کے حُسن کو بھی اُس نے ہندی الفاظ اور ہندی استعاروں کے رنگ و انداز سے دوبالا کیا ہے۔ ایک جگہ طلوعِ سحر کا بیان ہے تو آسمانی رنگ کو پانی فرض کر کے سورج کو کنول سے تشبیہ دیتے ہیں۔ غریب کنول کو اُردو شاعروں نے کبھی قابلِ اعتنا نہ گردانا مگر وہ ہندی کا مقبول ترین پھول ہے۔ ہندی زبان میں کنول کے اتنے ہی مترادفات ہوں گے جتنے عربی میں تلوار یا گھوڑے کے۔ وجہی نے اس کنول کو تشبیہ کے لئے انتخاب کیا۔

چھپی رات اُجالا ہوا دیس کا — لگیا جگ کرن سیو پرمیس کا
جو آیا جھلکتا سورج واٹ کر — اندھارا جو تھا سو گیا نھاٹ کر
سورج یوں ہے رنگ آسمانی منے — کہ کھلیا کمل پھول پانی منے

(قطب مشتری ص ۲۹)

اسی طرح شباب کی آمد کا بیان ہے شاہزادہ کی قوت کا یہ حال ہے کہ ایک ہاتھ میں مست ہاتھی کو پچھاڑ دے۔ وہ باگھوں (شیروں) سے پنجہ ملاتا ہے اور اُس کے بجُج بل کی یہ حالت ہے کہ پہاڑوں کو ٹکوں سے چور چور کر دیتا ہے ملاحظہ کیجئے:

جوانی کے دریا کو آیا ادھان — محمد قطب شہ ہوا اب جواں
تیا زور تھا اس کے یک دست سوں — اچاکر پچھاڑے متے ہست کوں
عجب جان بنبنت ماتا ہے دو — کہ باگاں سوں پنجا ملاتا ہے دو
دو نوخیز اوتار بجُج بل غرور — ٹکیاں سوں پہاڑاں کرے چور چور

یہ مناظر فطرت اور قوت بازو کے بیان کے نمونے ہیں۔ اب ذرا حُسن و عشق کی وادی میں چلئے۔ قطب کے فراق میں مشتری مضطرب ہے۔ اور مایوسی و ناکامی کی حالت میں قطب کو یاد کرتی ہے۔ اس کی زبان سے اس موقع پر جو اشعار کہلوائے گئے ہیں ان کا ہندی اسلوب دیکھئے:

کہاں ہے وہ شہ نرملا نوجواں — کہاں ہے وہ شہ گنونتا گُن ندھاں
کہاں ہے وہ لالن مٹھی چال کا — کہاں ہے وہ ساجن لمبے بال کا
کہاں وہ چتر چنچلا من ہرن — کہاں وہ سگھڑ اچپلا ہے سجن
ہوئے جل کجل نین دیدار باج — یکیلی کدھاں لگ رہوں یار باج
رتن تھے سو تن پر انگارے ہوئے — کہ مکھ چاند انجھو سو تارے ہوئے

(قطب مشتری ص ۸۶)

اس اقتباس میں محبوب کی جو صفات بیان کی گئی ہیں اُن کی ہندی سے قربت دیکھئے۔ نرملا نوجوان۔ گنونتا۔ گُن ندھان۔ میٹھی چال کا لالن۔ چتر چنچلا من ہرن۔ سگھڑ۔ اچپلا سجن۔ کیا یہ صفات ہندی ادب سے استعارے کی طرف

اشارہ نہیں کرتیں؟

ایک جگہ جود و سخا کی تعریف کا اسلوب دیکھئے اور اس میں جو تلمیح اور تشبیہ استعمال کی گئی ہیں انھیں اردو ادب میں تلاش کرنے کی کوشش کیجئے۔ ہمیں یقین ہے کہ وہ کوشش کامیاب نہ ہوگی!

مدن بھوگی شو مست متوال ہو — خوشیاں پر خوشیاں دیکھ خوشحال ہو
دئے دان سب جگ کوں دے راں انت — جُدا ہر سیں کھیلے شہنشہ بسنت
جگت اب گہر یوں بکھرنے لگیا — کہ خشکی میں ہنس آکے چرنے لگیا

یہاں جود و سخا کے فارسی دیوتا حاتم کا ذکر نہیں ہے بلکہ مدن بھوگی شو مست اور متوالا ہو کر یہ خدمت انجام دیتا ہے۔ وجہی نے ہنس کے موتی چگنے کی مانوس ہندی روایت سے فائدہ اُٹھا کر کہا ہے کہ دان دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اب گوہر و جواہر کی وہ کثرت ہے کہ شہنشاہ اب بجائے پھولوں کے جواہر سے بسنت کھیلتے ہیں اور اس لئے دُنیا میں اتنے موتی بکھر گئے ہیں کہ ہنس خشکی میں آکر موتی چگنے لگے۔ ظاہر ہے نہ صرف یہ زبان ہندی ہے بلکہ تصور بھی ہندی سے ماخوذ ہے۔

قطب مشتری سے اور زیادہ نمونے دینے یہاں ممکن نہیں ہیں لیکن ہم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ قطب مشتری میں ہندی ادبی اثرات نہایت نکھرے ہوئے اور ادیبانہ انداز میں نظر انداز ہوتے ہیں۔

ہندی اثرات کے اعتبار سے وجہی کی غزلوں کا بھی مثنوی جیسا ہی حال ہے ان میں بھی ہندی کی تقلید میں عورت عاشق اور مرد محبوب ہے۔ یہاں صرف ایک غزل کے چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

پیو اپنے کون ٹلک آج میں نس سپنے دیکھی سوئے کر
جب پیو چلیا سرٹ سیج منج تب سوئے اُٹھی روئے کر
کیوں ٹالوں برہا جھال سکی نین سکتی ہوں سنبھال سکی
اب کیوں کر یا ڈوں لال سکی جو بیٹھی بہت تے کھوئے کر
یکتائیں سہیلی مرنا دل دوجے پرنا دھرنا .....
اس پیو کوں اپنا کرنا اس پاپی جیون کوں کھوئے کر

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۳۷۲-۳۷۴

ان اشعار میں ہندی شاعری کی روح موجود ہے یہ غزل نہیں بلکہ ایک برہا کی ماری کی کہانی ہے جو پیا کو اپنا کرنے کے لئے پاپی جیون تک کو کھونے کو تیار ہے لیکن دوسرے پر دل دھرنے کا خیال بھی دل میں نہیں آسکتا۔ یہ ایک ہندی پتی ورتا استری کے دل کی دھڑکن ہے!

وجہی کے کلام کا جائزہ لینے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو شاعری پر ان کے عہد تک عربی فارسی روایتوں کا غلبہ نہیں ہوا تھا۔ موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے ابھی تک وہ ہندی سے متاثر تھی!

سب رس (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء)

وجہی کو اپنے ہم عصروں پر اس لئے فوقیت حاصل ہے کہ وہ ایک کامیاب شاعر ہونے کے علاوہ ایک بڑا ادیب اور نثار بھی تھا۔ اس کا سب سے بڑا نثری کارنامہ اس کی تصنیف "سب رس" یعنی "قصۂ حسن و دل" ہے جو اب تک کی تحقیق کے مطابق مذہبی رسالوں کو چھوڑ کر نثر میں سب سے پہلی اُردو تصنیف بتائی جاتی ہے سب رس وجہی نے ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی۔ اس کا موضوع عقل و دل اور حُسن و عشق کی ازلی اور ابدی کشاکش ہے اس میں حُسن۔ عشق۔ دل۔ نظر۔ زُلف۔ صبر اور توبہ وغیرہ کو انسانی کرداروں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے اس طرح سب رس تمثیل نگاری کے پیرائے کی تصنیف ہے۔

"تمثیل نگاری انشا پردازی کی اس طرز کو کہتے ہیں جس میں کسی تشبیہ یا استعارے کو۔ یا انسان کے کسی جذبہ مثلاً غصہ۔ نفرت اور محبت وغیرہ کو مجسم مان کر یا دیوی دیوتاؤں کے پردے میں کوئی قصہ گڑھ لیا جاتا ہے"[۲] اس نوع کے قصے ہر ملک اور ہر زبان میں ملتے ہیں لیکن ہندی علم الاصنام میں دیوی دیوتاؤں کی کثرت نے تمثیل نگاری کو ہندی کے لئے بے حد آسان کر دیا ہے۔ یہاں ہر چیز اور ہر تصور کے لئے ترشے ترشائے دیوی دیوتا موجود ہیں۔ عشق کے لئے کام دیو۔ حُسن کے لئے رتی۔ دولت کے لئے لکشمی۔ علم کے لئے سرسوتی۔ رقص کے لئے نٹ راج۔ تخلیق کے لئے برھما۔ پرورش کے لئے وشنو۔

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۳۷۸۔ ۲۔ مقدمہ 'سب رس' مرتبہ شمیم انہونوی ۶۲ء ص ۱۰۔

تخریب کے لئے شو یا مہیش۔ خونریزی کے لئے کالی۔ موت کے لئے یم راج۔ اور نہ جانے کتنے دیوی دیوتا ہندی ادب پر چھائے ہوئے ہیں۔ لیکن عربی فارسی میں یہ بُت گری ممنوع تھی وہاں عشق و حسن کو عشق و حُسن ہی کہا جائے گا ان میں جان ڈالنا انسان کے حیطۂ اختیار سے باہر ہے شمیم انہونوی کے نزدیک اسی لئے اُردو تمثیلی قصوں میں جانداری نہیں آتی اور سب رس میں یہی خامی ہے[۱]۔ لیکن اس مفروضہ خامی کے باوجود سب رس تمثیل نگاری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس کا سب سے بڑا عیب اس کے کرداروں میں جانداری کا فقدان نہیں بلکہ قصہ میں موقع بے موقع پند و موعظت کے بے پایاں دفتر ہیں اُن سے نہ صرف قصے کی روانی میں فرق آتا ہے بلکہ بار بار طول طویل وعظ پڑھتے پڑھتے طبیعت منغض ہو جاتی ہے!

سب رس کے قصے کے ماخذ کے بارے میں مولوی عبدالحق نے سب رس کے مقدمے میں تفصیلی بحث کی ہے اس کا اصل ماخذ فتاحی کی تصنیف "دستورِ عشاق اور حسن و دل" نامی قصے کو بتایا ہے۔ فتاحی کا پورا نام محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری ہے اس نے پہلے اس قصے کو پانچ ہزار اشعار کی مثنوی "دستورِ عشاق" میں نظم کیا اور پھر اسی کو شبستانِ خیال اور حسن و دل کے نام سے بھی لکھا۔ حسن و دل اصل میں مثنوی دستورِ عشاق کا نثری خلاصہ ہے جو محض پانچ سو سطروں پر مشتمل ہے۔ وجہی کے سامنے دستورِ عشاق اور حسن و دل دونوں موجود تھے[۲]

دستورِ عشاق کا سالِ تصنیف ۸۴۰ھ (۱۴۳۶ء) لفظ خرم سے نکالا گیا ہے۔ تاریخ والا شعر یہ ہے:۔

پے ایں روضۂ بستانِ عالم چو تاریخِ تمامش دارِ خرم

فتاحی کی وفات بارہ سال بعد یعنی ۸۵۲ھ/۱۴۴۸ء میں ہوئی[۳]

فتاحی نے دستورِ عشاق کے ماخذ کے بارے میں کوئی ذکر نہیں کیا لیکن اس میں وہ اپنے پیر کا ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:۔

بہ مشرق رہ نمودش پیر والا ز پستی دستِ قدرش ساخت بالا

۱۔ مقدمہ سب رس۔ شمیم انہونوی۔ ۲۔ اُردو کی نثری داستانیں۔ طبع دوم ص ۱۲۲

۳۔ نثری داستانیں ص ۱۲۳

نظر از خاکِ مشرق شُد طربناک کہ ہست اشراق نورِ عزت از خاک

دکنی ادب کے ایک محقق شری دیوی سنگھ چوہان نے فتاحی کے اس پیرِ مشرق کی نشاندہی کی ہے۔ اُن کے نزدیک فتاحی نے اِن ابیات میں سنسکرت ڈرامہ نگار 'شری کرشن مسر' کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اُنھیں کا سنسکرت ڈرامہ "پربودھ چندرودے" دستورِ عشاق کا ماخذ ہے۔ شری دیوی سنگھ چوہان نے اس کی تفصیل اپنے مضمون 'پربودھ چندرودے اور دستورِ عشاق' مشمولہ مراٹھی ساہتیہ پتر کا بابت اپریل ۱۹۶۹ء میں پیش کی ہے۔ شری چوہان کی تحقیق کو ڈاکٹر نورالسعید اختر نے اپنے مضمون "قصہ حسن و دل مختلف زبانوں میں" کے ذریعہ اردو والوں سے روشناس کرایا۔ پربودھ چندرودے اور دستورِ عشاق کے کرداروں کی یکسانیت دکھانے کے لئے اس مضمون میں دونوں تصانیف کے بعض کرداروں کے نام بھی دئے ہیں جو اس طرح ہیں[1]:-

پربودھ چندرودے	دستورِ عشاق	پربودھ چندرودے	دستورِ عشاق
بُدھی، وِویک	عقل	دھیریہ	ہمت
من	دل	ساہس	قامت
سنکلپ	وہم	پریم - موہ	عشق
شانتی	صبر	سونددریہ	حُسن
سُرکشا	عافیت	امرت	آبِ حیات

ان کرداروں کی یکسانیت ظاہر ہے لیکن غالباً مضمون نگار کو کچھ غلط فہمی ہوگئی ہے۔ سنکلپ کو وہم، شانتی کو صبر، دھیریہ کو ہمت اور ساہس کو قامت کے متوازی قرار دینا سہو پر مبنی ہے کیونکہ سنکلپ، عہدِ صمیم کو کہتے ہیں نہ کہ وہم کو۔ صبر دھیریہ کا اور ہمت، ساہس کا مترادف ہے قامت کا مترادف کوئی کردار پربودھ چندرودے میں نظر نہیں آتا نہ اُس میں سُرکشا۔ امرت یا دھیریہ نامی کردار دکھائی دیتے ہیں لیکن صبر کا مترادف ایک کردار سنتوش موجود ہے۔ پربودھ چندرودے میں جو کردار اسٹیج پر آتے ہیں ان کے نام یہ ہیں:-

[1] رسالہ دوماہہ شیرازہ سری نگر جلد ۸ - شمارہ ۲ ص ۵۱ تا ۔ [2] وہی ص ۵۲

مرد - سوتردھار - کام - وِویک - دنبھ दंभ (غرور)-
اہنکار - بٹو (برہمچاری شاگرد) - دووارک दौवारिक (دربان)-
موہ - چارواک - پُرُش - کرودھ - لوبھ -
دگمبر، چھپنک क्षपणक - کاپالیکا कापालिका - سوم سدھانت -
دستو وچار - بھکشو - سنتوش - من (دل) - سنکلپ - سارتھی (رتھ بان)
پارپارشوک पारिपार्श्वक (خادِم) اور ویراگ -
عورت: وبھرماوتی विभ्रमावती - متھیا درشٹی - متی (مت) رتی ترشنا (तृष्णा)
ہنسا - شانتی - کرونا (करुणा) - شردھا (श्रद्धा عقیدت) -
میتری (मैत्री) پرتی ہاری - کشما - وشنو بھکتی - سرسوتی - آپ نشد - نٹی -

اِن کرداروں کے سہارے 'پربودھ چندرودے' کی جو کہانی تعمیر کی گئی ہے اس کا خلاصہ بھی سُن لیجئے:-[1]

تمس نامی راجہ کی دو بیویاں ہیں ایک سے موہ اور دوسری سے وِویک پیدا ہوا۔ یہ دونوں سوتیلے بھائی ایک دوسرے کے سخت مخالف ہیں۔ موہ کی طرف اس کی اولاد کام - رتی - لوبھ - ہنسا اور اہنکار وغیرہ ہیں۔ ترشنا، لوبھ کی بیوی اور دنبھ (غرور) اس کا بیٹا ہے۔ متھیا درشٹی ایک بدقماش عورت ہے اور چارواک بھوتک وادیوں (مادہ پرستوں) کا نمایندہ ہے۔

وِویک کے گروہ میں متی - کرونا - شانتی - شردھا - کشما - سنتوش اور دستو وچار وغیرہ شامل ہیں۔ وِویک اور موہ کی فوجوں میں لڑائی ہوتی ہے جس میں وِویک کچھ وقت کے لئے شکست خوردہ اور اس کے ساتھی منتشر سے نظر آتے ہیں لیکن آخر وشنو بھکتی کی مدد سے وِویک فتحیاب ہوجاتا ہے۔

اس قصے میں شردھا اور اس کی بیٹی شانتی کی کہانی بھی جوڑ دی گئی ہے۔ شانتی نے اپنی ماں شردھا کو کھو دیا ہے۔ شردھا پر ظالموں کا حملہ ہوتا ہے لیکن وشنو بھکتی اسے اپنی پناہ میں لے کر بچا لیتی ہے۔ اس کہانی میں نہایت چابکدستی سے جین - بودھ اور برہمن دھرموں میں شردھا (عقیدت) کے فقدان کا مذاق اُڑایا

[1] پربودھ چندرودیم (प्रबोधचंद्रोदयम्) از شری کرشن مشر - ترجمہ پنڈت سری رام چندر مشر - ۱۹۵۵ء

گیا ہے۔

موہ کے بھائیوں اور ان کی ماں کے فراق میں موہ کا باپ من بے حد مغموم رہتا ہے لیکن ویدانت کے ذریعہ 'ست سدھانت' کے وجود میں آنے سے اُسے صبر نصیب ہو جاتا ہے۔ آخر میں وویک اور اس کی بیوی اُپ نشد کے ملاپ سے پربودھ (گیان) اور ودیا (علم) پیدا ہوتے ہیں جن کی بدولت سب کو نجات حاصل ہو جاتی ہے۔

پربودھ چندر رودے ایک سنجیدہ فلسفیانہ تمثیلی ناٹک ہے جو انسانی زندگی کے ہر پہلو کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے اس کا موضوع کسی ایک مخصوص جذبۂ خیر و شر کو نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ ڈرامے میں مختلف اور متضاد جذباتِ انسانی ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور خیر و شر کی اس لڑائی میں بالآخر خیر کی فتح ہوتی ہے۔

پربودھ چندر رودے کا سب رس سے مقابلہ کرنے کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ سب رس کے مشہور قصے کا بھی یہاں کم از کم مختصر سا خاکہ پیش کر دیا جائے۔

سب رس کا ہیرو دل ہے جو ملک سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا ہے۔ دل آبِ حیات کا متلاشی ہے۔ اُسے معلوم ہوتا ہے کہ آبِ حیات کا چشمہ دیدار نامی شہر کے باغِ رخسار میں ہے۔ دیدار شہر کا حکمراں عشق ہے اس کی بیٹی کا نام حسن ہے۔ دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور اس سے ملنے کے لئے اپنے باپ عقل کی فوج لے کر دیدار کی طرف چلتا ہے۔ وہاں دل اور عشق کی فوجوں میں جنگ ہوتی ہے جس میں دل اور عقل کی فوجوں کو شکست ہو جاتی ہے۔ دل کو پکڑ کر حسن کے حضور میں پیش کیا جاتا ہے دل کی محبت رنگ لاتی ہے اور کچھ روز دل اور حسن بامِ وصل پر ملتے ہیں لیکن غیر کی غداری سے دل فراق کے کوٹ میں قید ہو جاتا ہے غیر بعد میں اپنے کئے پر پچھتاتی ہے اور دل کو رہائی حاصل ہو جاتی ہے۔ دونوں فریقوں میں صلح کی صورت نکل آتی ہے۔ عقل عشق کا وزیر مقرر ہو جاتا ہے اور دل اور حسن کی شادی ہو جاتی ہے۔ باغِ رخسار میں خواجہ خضر، دل اور حسن پر مہربان ہو جاتے ہیں اور انھیں بتاتے ہیں کہ آبِ حیات، سخن ہے اور وہ چشمہ دہن میں رہتا ہے۔

وجہی نے سب رس کی واردات حرف بحرف فتاحی سے لی ہیں۔ اگر ان کا

۱۔ 'سب رس'، مرتبہ شمیم انہونوی۔ ۱۹۶۲ء۔ مقدمہ ص ۳۸-۳۹۔

پربودھ چندر رودے سے مقابلہ کیا جائے تو بعض نہایت دلچسپ انکشاف سامنے آتے ہیں۔ دستورِ عشاق میں عقل باپ اور دل بیٹا ہے جبکہ پربودھ چندر رودے میں من (دل) باپ اور وویک اس کا بیٹا ہے۔ وویک کا مفہوم تو قوتِ تمیز سے ظاہر ہوتا ہے لیکن اگر وسیع تر معنی لئے جائیں تو اُسے عقل بھی کہا جا سکتا ہے اس طرح فتاحی اور کرشن مسر کے یہاں باپ اور بیٹے ایک دوسرے سے بدل جاتے ہیں۔ عقل و دل کے مقابلے پر فتاحی کے یہاں عشق کی فوج اور کرشن مسر کے یہاں موہ کا لشکر صف آرا ہے اس باب میں دونوں متفق ہیں۔ دونوں کے یہاں پہلے عقل و دل یا من اور وویک کو شکست ہوتی ہے بعد میں ایک کے یہاں خواجہ خضر اور دوسرے کے یہاں وشنو بھکتی کی بدولت منزلِ مقصود تک بار یابی ہوتی ہے ظاہر ہے یہ عقائد کا اختلاف ہے ورنہ بنیادی تخیل دونوں کا ایک ہی ہے۔ تمثیلی اسلوب کی یکسانیت اور کرداروں کی مشابہت اس امر کی شہادت ہے کہ دستورِ عشاق کا اصل ماخذ پربودھ چندر رودے ہی ہے۔

دستورِ عشاق کا سالِ تصنیف جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے ۱۴۳۶ء ہے پربودھ چندر رودے اس سے قریب پونے چار سو سال پہلے کی تصنیف ہے۔

پربودھ چندر رودے میں سوتر دھار اور نٹی کے مکالمے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ناٹک راجہ کیرتی ورما کی چیدی (چندیل) کے راجہ کرن پر فتح کے بعد گوپال کے ایما پر سری کرشن مسر نے لکھا اور اسی فتح کے موقع پر یہ کھیلا گیا۔[1] راجہ کرن دیو نے پہلے کیرتی ورما پر حملہ کر کے اسے شکست دی تھی کیرتی ورما جان بچا کر اپنے ایک نمک خوار گوپال کے پاس چلا گیا گوپال کی مدد سے کیرتی ورما نے کرن دیو پر حملہ کر کے اپنا علاقہ ۱۰۶۵ء میں واپس لے لیا۔[2] راجہ کرن اور چندیل راجہ کرن کا نام ۱۰۴۲ء اور ۱۰۹۲ء کے کتبوں میں بھی پایا جاتا ہے[3] اس سے ظاہر ہے کہ پربودھ چندر رودے کی تصنیف ۱۰۶۵ء کے آس پاس، بہر نوع گیارھویں صدی کے نصف آخر میں ہوئی۔ اس کی داخلی شہادتوں سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا مصنف سری کرشن مسر بہار کا رہنے والا تھا۔

۱۔ پربودھ چندر رودے ص ۵-۹-۱۰

۲۔ بحوالہ ڈاکٹر نورالسعید اختر۔ شیرازہ، جلد ۸ شمارہ ۲، ص ۵۳

۳۔ پربودھ چندر رودے۔ ص ۳۔

پربودھ چند رودے میں من اور وِویک کو جو خیر و شر کی لڑائی میں خیر کے نمایندے دکھائے گئے ہیں پہلے شکست خوردہ اور بعد میں فتحیاب دکھایا گیا ہے غالباً یہ مصنف کے مُربّی راجہ کیرتی ورما کی اول شکست اور آخر فتح کی عکاسی ہے اور پربودھ چند رودے سے ہی یہ تصور دستورِ عشاق اور پھر سب رس میں آیا۔ یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ پربودھ چند رودے میں تمثیل کے پردے میں جین۔ بودھ۔ برہمن دھرموں کے اصول اور چارواک، ویدانت اور اُپنشد کے فلسفیانہ نکات مکالموں کی صورت میں نمایاں کئے گئے ہیں جبکہ دستورِ عشاق پر حُسنِ ظاہری اور عشقِ مجازی چھایا ہوا ہے۔ وجہی کے یہاں سب رس میں یہ رنگ اور بھی گہرا ہے "اُس کے قصے میں رومانی اور داستانی انداز ہے اس سے یہ زیادہ دل نشین ہے۔ یہاں نظر، غمزہ اور لٹ جیسے دلکش کردار بھی ہیں[1]۔ سب رس کا ماخذ براہِ راست تو نہیں لیکن دستورِ عشاق کے واسطہ سے سنسکرت تک پہنچتا ہے اور اسی لئے اس پر ہندی اثرات نہایت نمایاں ہیں۔

سب رس کی زبان اور پیرایہ بیان کو دیکھئے تو ہندی انداز سے پوری طرح متاثر نظر آتے ہیں۔ ہندی تشبیہیں، ہندی استعارے، ہندی ترکیبیں اور ٹھیٹ ہندی الفاظ کا استعمال قدم قدم پر ملتا ہے۔ بہت سی جگہ فارسی اور ہندی دوش بدوش نظر آتی ہیں شائد اسی لئے وجہی نے کہا ہے:۔

"جیتے چو ساران ..... جیتے گُن کاراں ہوئے سُن آج لگن ..... ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر گلا کرنیں بولیا"[2]

قصے کے آغاز میں مصنف، سلطان عبداللہ کی تعریف کرتا ہے تو جہاں انھیں "شمشیر ہور ہمت کے صاحب" بتاتا ہے وہاں "نیم، دھرم اور ست" کے صاحب بتانا بھی نہیں بھولتا۔ سب رس کی شان نزول کے بارے میں کہا ہے کہ ایک دن "صباح کے وقت ..... وجہی نادرِ من کوں ..... حضور (بادشاہ) بُلائے پان دئے بھوت مان دئے" اور کتاب لکھنے کی فرمائش کی۔ اس پر "وجہی بہو گُن دھریا" نے تسلیم کر کر سر پر ہاتھ دھریا۔ اس انداز کو کون ہندی اثر سے معرا کہے گا۔

---

[1] ۔ اُردو کی نثری داستانیں۔ طبع دوئم ص ۱۲۶۔ [2] سب رس مرتبہ شمیم انہونوی۔ ۱۹۶۲ء ص ۳

سب رس میں ہندی الفاظ کو قافیوں کی طرح بھی استعمال کیا گیا ہے جسکی وجہ سے قصے میں ہندی رنگ اور بھی گہرا ہو گیا ہے۔ چند نمونے دیکھئے:

عاشق کے آنسوؤں کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے "یو پانی ..... پھول کو پھلواڑی کرے ..... باڑ کوں باڑی کرے ..... پات کوں جھاڑ کرے کنکر کوں پہاڑ کرے" (سب رس ص ۵۱)۔ دیدار نامی شہر میں رخسار نامی ایک باغ ہے اس میں ایک چشمہ ہے "اس چشمہ کا ناؤں دھن۔ من موہن۔ جگ جیون ..... ہور وہ حسن نار، دل کا سنگار جس پر برمولیا سب سنسار" (ص ۶۶) شہر اور اس کے حسینوں کا بیان کرتے ہیں تو ہندی ادب کی معروف تشبیہوں اور ترکیبوں کے انبار لگاتے چلے جاتے ہیں۔ انھیں پڑھتے وقت کبھی کبھی تو پڑھنے والا اپنے آپ کو خالص ہندی فضاؤں میں کھویا ہوا پاتا ہے۔ ایک سراپا نما بیان دیکھئے:

"دیویاں کا سنگار ..... دل کا آدھار۔ پھول ڈالی تے خوب لٹکتی۔ چلنے میں ہنس کو ہٹ کتی۔ کنول کے پھول کے پنکھڑیوں جیسے ہات۔ لاج تے آسمان پر چڑھے چاند سور۔ یو موہن دھن عجائب موہنی ہے۔ سورج اس کے درس کا درسنی ہے۔ قد پھول کی ڈالی۔ اَدھر عین شکر خورے۔ انگلیاں پنکھڑیاں۔ ہات کا پنجہ کنول۔ جوبن سوامرت کا پھل" (ص ۸۴-۸۶)

یہ تمام تشبیہیں ہندی ادب سے مستعار ہیں۔ اُردو کو ہنس کی چال۔ کنول کے پھول کے پنکھڑیوں جیسے ہاتھ اور انگلیاں۔ ہات کا پنجہ کنول اور جوبن سوامرت پھل سے کیا تعلق!

اسی طرح حسن کی جہاں کہیں تعریف آتی ہے تو "حسن۔ دھن۔ من موہن۔ جگ جیون۔ چھبیلی نار۔ من مورت۔ کنہیا من ہرن مورت۔ اوتار مورت" جیسے اسمائے صفت استعمال کئے جاتے ہیں۔ حسن، دل کے ہجر میں مضطرب ہے تو نظر سے یوں خطاب کرتی ہے:

"اے من کی پری۔ اے نار سندری۔ اے دُنیا کے سُرگ کی اُپچھری۔
اے گنونتی۔ اے گُن بھری ....." (ص ۱۱۸)

اور شریف گھریلو عورت کو "گھر کی استری۔ لکھن ونتی۔ گن بھرنی (ص ۱۴۶)

چُتر۔ سُگھڑ اور سُجان (ص ۲۶۳) کہہ کر پکارا گیا ہے۔

سب رس میں جگہ جگہ ہندی دوہے آتے ہیں۔ اُن کی شمولیت نے کتاب کی عمومی فضا پر ہندی اثر پیدا کرنے میں بڑی مدد کی ہے۔ اُن میں سے اکثر دوہے ہندی ادب میں زمانہ قدیم سے مقبول چلے آتے ہیں۔ ایک دوہا خسرو کا بھی ہے۔ کئی دوہوں کے آگے "گوالیر کے گُنی" لکھا ہوا ہے (کہیں یہ 'تان سین' کی تصنیف تو نہیں ہیں) یہاں صرف چند دوہے نقل کئے جاتے ہیں۔

سات سہیلی ایک پیو چوندھر پیو پیو ہوئے ۔ جس پر پیو کا پیار ہے سو دھن برلی کوئے
سیو ست نہ جھاوے ست چھوڑیں پت جائے ۔ لچھمی ست کی داس ہے پگ لاگے تجھ گھر آئے
جے میں کہی سوان کہا ہے پریت ہے ایسی دھات ۔ دو من کا ایک من بھیا اب دو کی ایک ہی بات
پنکھا ہو کر میں ڈلی ساتی تیرا چاؤ ۔ منجہ جلتی جنم گیا تیرے لیکن باؤ
(خسرو)

جن کو درسن اتّ ہے تن کوں درسن اُت ۔ جن کو درسن اِت نہیں اُن کو اِت نہ اُت
(از گوالیر کے گُنی)

وجہی نہ صرف اپنے عصر کا نمایندہ ہے بلکہ سب سے بلند اور ممتاز شاعر و نثار ہے۔ اُس کی تصانیف سے اُس عہد کے اُردو ادب میں ہندی سے استفادے کے رجحان و میلان کے معنی خیز اشارے ملتے ہیں۔

سلطان ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۷۹ء-۱۶۲۶ء)[۲]

علوم و فنون کی قدر دانی کے اعتبار سے بیجاپور کے عادل شاہی سلاطین ہندوستان کے حکمرانوں میں سرِفہرست نظر آتے ہیں اُن کے عہد میں فنِ تعمیر، مصوری، موسیقی اور ادب کی دن دونی رات چوگنی ترقی ہوئی۔ اُردو ادب پر ہندی ادب کے اثرات کے مطالعے کے سلسلے میں تو ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۳۴-۱۵۵۷ء) کا نام کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ اُس نے تخت نشین ہوتے ہی دفتر کی زبان فارسی

۱۔ غالباً یہ لفظ 'سنتو' (سنّت کی جمع) ہے۔

۲۔ این ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار۔ ص ۳۶۴

کی بجائے دکنی قرار دے دی۔ حکومت کی تائید حاصل ہو جانے کے بعد اس زبان کو بے حد عروج حاصل ہوا۔ ابراہیم کے بیٹے علی عادل شاہ اول (۱۵۵۷-۱۵۷۹ء) نے ایرانیوں کو خوش کرنے کے لئے سیاسی وجوہ کی بناء پر ایک دفعہ پھر دفتری زبان فارسی کر دی لیکن اس وقت تک قدیم اُردو زبان کی بنیادیں اس قدر مستحکم ہو چکی تھیں کہ اس تبدیلی سے اس کی ترقی میں کسی قسم کی رُکاوٹ نہ پڑ سکی۔ علی عادل کے بعد اس کا بھتیجا ابراہیم عادل شاہ ثانی تخت نشین ہوا وہ دکنی اور مرہٹی سے شغف رکھتا تھا اور عموماً مرہٹی بولتا تھا۔ اپنی علم دوستی اور قابلیت کی وجہ سے 'جگت گرو' کہلاتا تھا۔ شاعری اور موسیقی سے اس کے فطری لگاؤ کا زندہ ثبوت اس کی تصنیف 'کتابِ نورس' ہے۔

'کتابِ نورس' کا صحیح سالِ تالیف و تدوین معلوم نہیں۔ محققین نے بعض داخلی شہادتوں کی بناء پر اس کا سالِ تدوین معیّن کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ نورس میں گیتوں کا اضافہ اس کی تدوین کے بعد بھی ہوتا رہا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ جب تک یقین کے ساتھ یہ معلوم نہ ہو جائے کہ کن گیتوں کا اضافہ بعد میں کیا گیا ہے، نورس کے کسی گیت کی داخلی شہادت کو کتاب کے سالِ تدوین کی بنیاد قرار نہیں دیا جا سکتا۔

کتابِ نورس کے بارے میں اتنا سب کو معلوم ہے کہ اس کا مقدمہ مشہور فارسی نثار ظہوری نے لکھا تھا جو سہ نثر ظہوری میں پہلی نثر کی حیثیت سے شامل ہے۔ ظہوری نے دوسری نثر کی تصنیف کے وقت ابراہیم کی عمر تیسرے عشرے میں بتائی ہے۔ ابراہیم ۹۷۹ھ میں پیدا ہوا تھا اس حساب سے ظہوری کی دوسری نثر ۹۹۹ اور ۱۰۰۹ھ کے درمیان لکھی گئی۔ دوسری نثر میں پہلی نثر یعنی دیباچہ کتاب نورس کا ذکر ہے لہذا یہ دیباچہ لازماً ۱۰۰۹ھ سے قبل لکھا گیا۔ اور چونکہ دیباچہ عموماً کتاب کی ترتیب کے بعد اسے دیکھ کر ہی لکھا جاتا ہے اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نورس ایک کتاب کی حیثیت سے بہر نوع ۱۰۰۹ھ/۱۶۰۱-۱۶۰۰ء سے قبل مرتب ہو چکی تھی۔ اضافات اس میں چاہے جس وقت تک ہوتے رہے ہوں۔

ہندو دیو مالا میں سرسوتی کو علم و فن کو دیوی مانا جاتا ہے اس لئے

تصانیف کے شروع میں سرسوتی کی حمد وثنا کی جاتی ہے جسے اصطلاحاً "سرسوتی وندنا" کہتے ہیں۔ کتاب نورس کا آغاز بھی سرسوتی وندنا سے ہی ہوتا ہے۔ یعنی کتاب نورس میں شروع سے ہی ہندی روائتوں کی تقلید کا ثبوت ملتا ہے۔ سرسوتی کی جو حمد کی گئی ہے وہ خود ہندی تخیل کی حامل ہے:

نورس سُور جگ جگ جوتی آنڑ سروگنی یوست سرستی ماتا، ابراہیم پرساد بھئی دونی[1]

مطلب۔ نورس کا سورج قرنہا قرن روشنی لائے کامل العلوم وفنون کے لئے۔ اے مادرِ حقیقی سرسوتی! ابراہیم پر یہ دونا۔ یا بے حد۔ کرم ہو۔

سرسوتی نہ صرف علم بلکہ تمام فنون لطیفہ کی بھی دیوی مانی جاتی ہے اس لئے موسیقی کی دیوی بھی سرسوتی ہی ہے۔ سرسوتی کی تصویر میں ایک ہاتھ میں دونوں طرف تونبوں والی وینا (بین) دکھائی جاتی ہے جس کا نام ہی سرسوتی وینا پڑ گیا۔ ہندوستان میں موسیقی عبادت کا جزو مانی جاتی ہے۔ ہندو سنتوں کا ایک طبقہ تو ایسا ہے جو وجود باری کو صرف صوت وصدا کا معنوی مفہوم سمجھتا ہے۔ ہر راگنی کو ایک دیوی فرض کرکے اس کی ایک مخصوص شکل وصورت متعین کر لی گئی ہے جس سے اُس راگنی کے ریاض میں مدد ملے اور ریاض کے وقت ایک انتہائی استغراق کی کیفیت پیدا ہو جائے اس کے بغیر راگنی سِدّھ نہیں ہوتی۔ اکبر الٰہ آبادی نے ایک مرتبہ ٹیگور کی تصویر دیکھی تو فرمایا کہ کھماچ راگنی کی تصویر بالکل اسی طرح بناتے ہیں[2]۔ کتاب نورس میں دھیان کے اسی قدیم ہندو عقیدے کے مطابق اساوری۔ بھیرو۔ رام کلی اور کنڑا راگ راگنیوں کی لفظی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ بھیرو راگ کو شو یا مہادیو کا روپ دیا جاتا ہے مہادیو کی مورتی کے لوازمات اور ساز و سامان ہندو دیو مالا میں معین ہے کتاب نورس میں بھیرو راگ کی تصویر انھیں ساز وسامان کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔

بھیرو کر پور گورا بھال تلک چندرا تری نیترا جٹا مکٹ گنگا دھرا!
ایک ہست رُنڈنرا ترسول جُگل کرا باہن بلی ورد سیت جات گسائیں ایشورا

---

[1] ۔ کتاب نورس۔ مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد۔ ۱۹۵۵ء۔ ص ۶۳۔

[2] ۔ گیتانجلی۔ مترجمہ نیاز فتحپوری۔ مقدمہ طبع اول ص ۱۱۔

کاس کُرت کنجر پرشٹھ چرم ویاگرا سرپ سنگار تشٹھن پر چھائیں کلپترا
رمنی وادن مردنگ دھام کیلاش تدوپرا
ابراہیم اُکہت لچھن راگ بھیرو مہا اُتم سندرا

(کتاب نورس مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد ۱۹۵۵ء ص ۶۷)

مطلب۔ بھیرو کافور کی طرح سفید ہے پیشانی پر چاند کی شکل کا تلک ہے۔ تین آنکھیں ہیں۔ جٹا کا مکٹ ہے اور گنگا دہارن کی ہوئی ہے۔ ایک ہاتھ میں انسانی کھوپری۔ دوسرے ہاتھ میں ترسول۔ سواری مضبوط بیل کی ہے اور اس مالک اور ایشور نے سفید رنگ کی بھبھوت مل رکھی ہے پیٹھ پر ہاتھی کی کھال اور باگھ کی کھال ہے۔ سانپوں سے سنگار کئے ہوئے کلپ ورکش کی چھایا میں رونق افروز ہیں۔ ایک حسینہ مردنگ بجانے میں مصروف ہے کیلاش کے مقام پر۔ ابراہیم بے حد اچھے اور سُندر راگ بھیرو کے یہ لچھن (وصف یا خصوصیات) بیان کرتا ہے۔

"در مقام کنڑا نورس" کے عنوان سے کانڑا راگنی کا بیان اس طرح شروع ہوتا ہے:۔

"گنپتی تم روپ کی تنک جوت مانو سور جگمگے رُت بسنت"

(کتاب نورس ص ۹۵)

مطلب۔ اے گنپتی گنیش تمھارے روپ کی ذرا سی جوت بھی ایسی ہے جیسے بسنت رُت میں سورج جگمگاتا ہو۔

ان دو نمونوں سے نورس میں راگنیوں کی لفظی تصویروں کا اندازہ آسانی سے ہو سکتا ہے۔ زبان کے بارے میں تو کچھ کہنا ہی بیکار ہے لیکن یہ امر قابل توجہ ہے کہ جن بُنیادی تصوّرات پر ان تصویروں کی تشکیل کی گئی ہے وہ ہندی ادب کے مقبول دیو مالائی عناصر ہیں۔

نورس میں راگ راگنیوں کی دیویوں کے علاوہ متعدد دیو مالائی کرداروں کا نہایت عقیدت کے ساتھ ذکر آتا ہے۔ یہاں اُن کی مختصر سی فہرست دینے پر اکتفا کی جاتی ہے۔

اِندر۔ ایراوت (صفحہ ۶۹)۔ اگن نیتر (ص ۷۱) اپسرا اندر (ص ۹۸) بھاگیرتی (ص ۶۹) پاتال (ص ۸۳)۔ پاربتی (ص ۸۹)۔ تری نیترا (ص ۶۷)۔ تری لوچن (ص ۱۰۱)۔ دُرگا (ص ۹۵)۔ رام (ص ۱۱)۔ سرسوتی (ص ۶۳)۔ سیتا (ص ۱۱۱)۔ شیو (ص ۶۷)۔ گنگا (ص ۶۷)۔ گنگادھرا (ص ۶۷)۔ گنپتی (ص ۸۵)۔ لنکا (ص ۱۱۱)۔ لکشمی (ص ۹۷)۔ مدن (ص ۸۲)۔ میرو پربت (ص ۱۰۹)۔ اور ہنومنت (ص ۱۱۱) [1]

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ نورس میں ہندی سے متاثر اسلوب صرف دیوی دیوتاؤں یا راگ راگنیوں کی لفظی تصویروں کے لئے ہی مخصوص نہیں ہے بلکہ ابراہیم نے جس موضوع پر بھی قلم اُٹھایا ہے زبان و بیان کا انداز یہی رکھا ہے۔ مثال کے طور پر حضرت یوسف اور چاہِ زنداں کی فارسی تلمیح دیکھئے۔ اس کا بیان بھیرو راگ کی مرقع کشی سے مختلف نہیں ہے:۔

لوچن بیچ پرچھائی پیو کی مورت اچرج چمتکار ابراہیم مہا سندر یوسف پوتر بھیا کوپ دیجئے ڈار [2]

مطلب۔ آنکھ میں محبوب کی پرچھائیں کی مورت عجیب معجزہ ہے، اے ابراہیم بے حد حسین یوسف کو ان کے بھائیوں نے کنوئیں میں ڈال دیا ہے۔

اپنے محبوب ہاتھی آتش خاں کی شان میں قصیدہ خواں کا رنگ یہ ہے:۔

نورس گاؤ گیت گُنی جن گُن گج پتی جم جم جیو آتش خاں سدا مست ہتی [3]

اور موتی خاں نامی طنبورے کی مدح کا انداز یہ ہے:

جھن جھن جھن موتی خاں کی تانت گاجے تال مردنگ بھید سوں نورس باجے [4]

اپنے مُرشد خواجہ سید محمد گیسو دراز کی مدح کرتے ہیں تو بھی اندازِ بیان بالکل یہی ہے۔ انتہا یہ ہے کہ وہ پریم مارگی ہندی گویوں کی تقلید میں پتنی پتی روپ کی روایت کو قائم رکھنے کے لئے مُرشد کو صراحتاً اپنا پتی بتاتے ہیں۔

سید محمد پتی میرا جیوں رتن میں اُتم میرا [5]

---

[1] ۔ قوسین میں ڈاکٹر نذیر احمد کی مرتبہ کتابِ نورس (۱۹۵۵ء) کے نمبر صفحات دئے گئے ہیں۔

[2] ۔ کتاب نورس۔ ڈاکٹر نذیر احمد ۱۹۵۵ء۔ ص ۶۹

[3] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۲۵۲۔ [4] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۲۵۳

[5] ۔ دکن میں اُردو از نصیر الدین ہاشمی ۱۹۶۲ء۔ ص ۱۸۸-۱۸۹

ایک اور جگہ مُرشد سے اِن الفاظ میں اظہارِ عقیدت کرتے ہیں:۔

حضرت محمد جگت تر گُر گُسائیں تو درگہ چُمک میرو من سار

(سب رس ص ۶۳)

(حضرت محمد جگت کے گُرو اور مالک ہیں۔ تیری درگاہ مقناطیس ہے اور میرا من لوہا ہے)

ظاہر ہے ان تمام نمونوں میں تخیل اور الفاظ پر مکمل طور سے ہندی کا قبضہ ہے۔ کتاب نورس کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے اور برج بھاشا سے اتنی قریب ہے کہ کبھی کبھی تو کتابِ نورس کو برج بھاشا کی تصنیف کہا جاتا ہے۔

کتابِ نورس کے متعلق ایک عام غلط فہمی یہ پھیلی ہوئی ہے کہ یہ قوانینِ موسیقی یا علمِ موسیقی کی کتاب ہے۔ عبدالرزاق یمینی نے مقدمات ظہوری کے صفحے دس پر لکھا ہے کہ "شاہ کتابِ نورس را کہ بہ قوانین موسیقی بہ زبان ہندی تصنیف نمودہ ۔۔۔" [1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو میں اسے "علم موسیقی سے متعلق ایک مختصر دکنی نظم" بتایا گیا ہے [2]۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "کتابِ نورس میں صرف راگ راگنیوں کی توضیح مقصود تھی" [3]۔ حالانکہ اس کتاب کو قوانین موسیقی یا علمِ موسیقی سے دور کا بھی واسطہ نہیں نہ یہ "ایک نظم" ہے بلکہ وہ مختلف ایسے گیتوں کا مجموعہ ہے جنھیں ایک دوسرے سے دور کا بھی تعلق نہیں نہ اس میں راگ راگنیوں کی توضیح کی گئی ہے۔ گیت یا چھند کے شروع میں عنوان کے طور پر محض اس راگ یا راگنی کا نام لکھ دینے سے جس میں وہ کبھی گائے گئے ہوں گے یا چار راگنیوں کی مفروضہ اور خیالی دیویوں کی لفظی عکاسی سے کوئی کتاب "قوانین موسیقی یا علم موسیقی کی کتاب" نہیں ہو جاتی۔ گیتوں کے اوپر راگ راگنی کا نام لکھا دیکھ کر کتاب کو قوانین و علم موسیقی کی کتاب بتانا موسیقی سے مکمل ناواقفیت کی غمازی کرتا ہے اور یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی فلمی گانوں کی کتاب کو قوانین موسیقی کی کتاب کہنے لگے۔ یا غزلوں کے اوپر بحر کا نام لکھا دیکھ کر کسی دیوان کو فن عروض کی کتاب بتانے لگے۔

---

[1] ۔ کتابِ نورس مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد ص ۲۴۔ [2] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۲۵۱

[3] ۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ ص ۲۵۵۔

سلطان ابراہیم کو لفظ نورس سے بے حد محبت تھی۔ ایک محلے کا نام نورس پور رکھنے سے سیری نہ ہوئی تو ایک نیا شہر نورس نام کا بسایا۔ ایک محل کا نام نورس رکھا۔ ایک اور عمارت بہشتِ نورس کہلائی۔ دو شاعروں نورس قزوینی اور عبدالقادر نورسی کا بھی ذکر ملتا ہے۔ نورس پیکر ایک ہاتھی کا نام ہے جس کی تصویر بھی کتابِ نورس میں دی ہوئی ہے۔ تاریخ فرشتہ کا دوسرا نام نورس نامہ ہے۔ اربابِ رقص و سرور کے لئے لشکرِ نورس کا نام آتا ہے۔ ایک سکہ نورس اور دوسرا ہن نورس ملتا ہے۔ شراب۔ نغمہ۔ دفتر۔ عید۔ شاہی نشان، سب کے لئے لفظ نورس استعمال ہوتا رہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ آخر اس لفظ کا ماخذ کیا ہے اور اس میں ایسی کیا دلکشی ہے کہ ابراہیم کو یہ اس قدر پسند آیا۔

"کتابِ نورس" کے مرتب ڈاکٹر نذیر احمد نے کتاب کے مقدمے میں شاہی مورخ رفیع الدین کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۰۰۸ھ (۱۶۰۰-۱۵۹۹ء) میں مقام تورودے پر کسی نے بادشاہ کی شراب سے تواضع کی۔ وہ شراب بادشاہ کو بے حد پسند آئی اور "امروز مرا کیفیتِ نورسیدہ" کا فقرہ زبان پر آیا اس روز سے شراب کا نام نورس قرار پایا اور نئے شہر کا بھی نام یہی پڑا لیکن ڈاکٹر نذیر احمد خود اس بیان کی صحت میں شبہ کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "لیکن یہ صحیح معلوم نہیں ہوتا کیونکہ زیرِ بحث کتابِ نورس کی ابتداء اس سنہ سے قبل ہو چکی تھی۔ ڈاکٹر صاحب کا اشتباہ اس لئے بھی حق بجانب معلوم ہوتا ہے کہ ایک مرکب لفظ 'کیفیتِ نورسیدہ' میں سے نورس کا اشتقاق اس طرح قرینِ قیاس نظر نہیں آتا نہ اس بناء پر شراب کا نام نورس رکھنے کی کوئی توجیہ ہوتی ہے۔ ہمیں شک ہے کہ لفظ نورس ہندی سے مستعار ہے۔

موضوع کے لحاظ سے ہندی شاعری کو 'نورسوں' میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مشہور ہندی شاعر نابھا داس نے نظم کے نورس بتائے ہیں جن کے نام یہ ہیں:-

شرنگار (حسن و عشق) - ویر (شجاعت) - کرُن (ترحم)
ہاسیہ (مزاح) - رودر (غصہ) - بھیانک (خوفناک)
ادبھت (حیرت) - وی بھتس (استکراہ) - شانت (صلح و امن)

اُن کی مشہور تصنیف بھکت مال اور راماشٹ یام میں بھی ایک سے زیادہ

ہندی شاعروں نے لفظ نورس کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً

کوک کا ویہ نورس سرس شرنگار کو اگر (جے دیو۔ بھکت مال۔ ص ۸۱)
نورس مکھیہ شرنگار وِودھ بھانتن کری گایو (سورداس مدن موہن۔ بھکت مال ص ۲۴۱)
شری اگر دیو گرو کرپاتے۔ باڑھی نورس بیلی (نابھا داس۔ راماشٹ یام ص ۴۶)[1]

نابھا داس کی پیدائش و وفات کا زمانہ صحیح طور سے معلوم نہیں لیکن وہ ۱۶۰۰ء کے قریب بقید حیات تھے اور اُن کی تصنیف بھکت مال ۱۵۹۵ء کے بعد ہی مدوّن ہوئی[2]۔ کتابِ نورس کا زمانۂ تدوین بھی ۱۶۰۱ء سے قبل ٹھہرتا ہے۔ ابراہیم کو ہندی شاعری کی روایات سے مکمل طور پر آگاہی تھی اس کا ثبوت خود کتابِ نورس ہے۔ کیا عجب کہ ابراہیم نے لفظ نورس اپنے ہم عصر ہندی بھکت شاعروں کے یہاں سے ہی لیا ہو۔ اور چونکہ لفظ نورس کی وسعتِ بے پایاں ہندی شاعری کی ہر نوع کو محیط کرتی ہے اس لئے اُس نے اپنی کتاب کا نام کتابِ نورس رکھنے کے علاوہ ہر پسندیدہ چیز کو نورس کہنا شروع کر دیا ہو۔

کتابِ نورس میں شیو۔ پاربتی۔ گنیش اور سرسوتی کا جس عقیدت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اُس سے مصنف کے عقائد کے بارے میں سنجیدہ شبہات کی گنجائش ہے۔ محترمہ زینت ساجدہ بھی ہمارے اس شک میں شریک ہیں۔ وہ فرماتی ہیں:-

"نورس کے مطالعے سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ چاہے اُس نے (ابراہیم نے) دینِ قدیم سے انحراف نہ کیا ہو اس کے عقائد پر، اس کی شاعری پر ہندوئیت کا رنگ بہت گہرا ہے۔ نورس کے بیشتر گیت ہندو دیو مالا سے بھرے پڑے ہیں وہ گنیش اور سرسوتی کو اپنے روحانی ماں باپ کہتا ہے اور اُن کے سامنے عقیدت کے ساتھ ہاتھ جوڑ کر سر جھکا دیتا ہے۔"[3]

لیکن بہر حال یہ ایک قیاس ہی قیاس ہے۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ قدیم ہندی تصورات اور ہندوستانی موسیقی سے بے پایاں شغف کی وجہ سے مصنف کو بادہ

---

[1] ۔ سمیلن پتر کا۔ اساڑھ سنگسر کا رنگ۔ شک ۱۸۸۵ ص ۹۷۔

[2] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ رام چندر شکل۔ ۱۹۶۵ء۔ ص ۱۴۲

[3] ۔ دیباچہ کلیات شاہی۔ ۱۹۶۴ء ص ۱۸ بحوالہ دکن میں ریختی کا ارتقاء طبع اول ص ۱۵۹/۱۶۰۔

و ساغر کہے بغیر نہ بنی ہو۔ ہاں اس امر سے کسی کو مجالِ انکار نہیں ہوسکتی کہ ان دیومالائی کرداروں کی ہندو مذہبی اصطلاحوں کے سہارے، ہندی انداز میں مدح و ثنا نے کتابِ نورس کو ایک ایسی تصنیف بنا دیا ہے جو صرف فارسی رسم الخط کی گنہگار ہے۔ ورنہ ہیئت موضوع دونوں کے اعتبار سے ہندی اثرات میں ڈوبی ہوئی ہے۔

قدیم دکنی ادب کی ہندی سے قربت عموماً محتاجِ ثبوت نہیں لیکن ہندو اعتقادات کا وہ پہلو جو مصنف کو خطرناک حد تک مورتی پوجا کے قریب لیجاتا ہو پہلی مرتبہ کتابِ نورس ہی میں نظر آتا ہے۔

عبدل مصنف ابراہیم نامہ (۱۶۰۳-۰۴ء)

ابراہیم عادل شاہ کی فرمائش پر شمالی ہند کے ایک شاعر عبدل نے جو بیجاپور ہی میں مقیم ہوگیا تھا سات سو سے زیادہ اشعار کی ایک مثنوی ابراہیم نامہ لکھی۔ اس کا سنہ اختتام مثنوی میں ۱۰۱۲ھ/ ۰۴-۱۶۰۳ء بتایا گیا ہے:-

بچن پھول گندیوں براہیم نام کیا سہس پر بارہ تمام[1]

مثنوی میں شہر بیجاپور۔ دربار۔ مجلس۔ نورس اور دوسرے محلوں۔ باغوں۔ شکار۔ لشکر۔ ہاتھی گھوڑوں۔ جشنِ سالگرہ اور بادشاہ کی جود و سخا کے تفصیلی بیانات ملتے ہیں۔ ہندو دیومالا کی طرف ابراہیم کے طبعی میلان کا اثر اس مثنوی میں بھی نظر آتا ہے۔ مثنوی ہندی روایات سے پوری طرح مملو ہے!

کنول ہندی شاعری کا مانوس موضوع ہے۔ یہاں ابراہیم نامے سے چند ایسی ابیات دی جاتی ہیں جن میں عبدل نے کنول سے استفادہ کیا ہے:

کوئی بچن ہستی جھلک دانت یوں کنول کی کلی میں جھمک بیچ جیوں
ہو شہ دان اوتار دانک اپار دسے ہاتھ ہو کنول بیچ آشکار
رہے ہنس جیوں سب جگت پھول کر عجب ہر کنول تھے رتن نوس جھر
کوئی دانت کانے دسیں یوں نگار کنول پھول میں جیوں پھٹے بھنور ہار
کوئی کالی لشکن سو پھندنا دھرے کنول پھول پر آ بھنور جیوں تھرے[2]

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۲۶۰۔
[2] " " ص ۲۶۲ تا ۲۶۴۔

یہ اشعار مختلف بیانات میں سے چن لئے گئے ہیں۔ صرف کنول اور بھنورے کو بار بار اشعار میں باندھنے سے مثنوی پر ہندی اثرات کا اندازہ آسانی سے ہوسکتا ہے!

ابراہیم نامہ کو سب سے پہلے پروفیسر بھگوت دیال ورمانے اپنے مضمون مطبوعہ رسالہ ہندوستانی الہ آباد۔ جنوری ۱۹۳۲ء ص ۹۷ کے ذریعہ روشناس کردیا تھا انھوں نے اس کی لسانی خصوصیات کو دہلی کی مغربی ہندی سے ملتی جلتی ہوئی بتایا ہے مثنوی میں برج بھاشا کے بھی کافی الفاظ آتے ہیں۔ سنسکرت الفاظ کو عموماً روزمرہ کی بول چال کے سانچے میں ڈھال لینے کا رجحان ملتا ہے۔ مثنوی کی عمومی فضا بالکل ہندی ہے

سلطان عبداللہ قطب شاہ۔ (۱۶۱۴-۷۲ء)

عبداللہ قطب شاہ ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ء میں پیدا ہوا اور صرف بارہ سال کی عمر میں ۱۰۳۵ھ/ ۱۶۲۶ء میں گولکنڈہ کے تخت و تاج کا مالک بنا۔ وجہی کے بیان میں ہم کہہ آئے ہیں کہ عبداللہ اپنے نانا محمد قلی کی طرح رنگین مزاج تھا اور اس کے زمانے میں وہ تمام رنگ رلیاں جو اس کے زاہد صفت والد سلطان محمد کے زمانے میں بند ہوگئی تھیں دوبارہ جاری ہوگئیں۔ مطربان و شعرا کی تو اُس نے ایسی قدردانی کی کہ ایک دفعہ وہ پکار اُٹھے۔ "پھر جگ میں آیا محمد قلی"۔

عبداللہ قطب کی رندشربی کا ہلکا سا اندازہ اس کے دارالخلافے میں زنانِ بازاری کی کثرت سے ہوسکتا ہے۔ اس بارے میں بعض غیرملکیوں کی شہادت بھی ہمارے سامنے موجود ہیں۔ ٹیونر نے عبداللہ قطب کے عہد کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:[2]

"شہر اور اطرافِ بلدہ اور قلعہ میں جو ایک ہی شہر ہے بازاری عورتیں اس قدر کثرت سے ہیں کہ داروغہ کے رجسٹر میں اُن کی تعداد بیس ہزار مندرج بیان کی جاتی ہے" اور موسیو تھیونو نے جو عبداللہ قطب کے زمانے میں گولکنڈہ آیا ہوا تھا محرم کی

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول۔ ص ۳۹۵
[2] دکن میں ۱۸۰ برس۔ بی۔ ٹیونر۔ سید علی بلگرامی ۱۸۹۶ء ص ۲۹ بحوالہ دکن میں ریختی کا ارتقا ص ۱۶۴

تقریب کا حال کچھ اسی طرح لکھا ہے: "رنڈیاں بھی اس میلے میں شریک ہوتی ہیں ان کا ماتمی لباس بھی خوشنما ہوتا ہے جو نہایت بیہودگی کے ساتھ ناچتی اور تھرکتی ہوئی چلتی ہیں[1]۔ جہاں مذہبی اور ماتمی تقریبوں تک میں زنان بازاری کو اس آزادی سے شامل ہونے کی اجازت ہو وہاں رند مشربی کا کیا ٹھکانا۔ راگ رنگ کے اس ماحول میں علم و فن کو بھی ایک معزز مقام حاصل تھا۔ چنانچہ عبداللہ قطب کی سرپرستی میں وجہی۔ غواصی اور ملک خوشنود جیسے اہل کمال نظر آتے ہیں۔ برہان قاطع جیسی لغت بھی اس کے عہد میں تالیف ہوئی۔ عبداللہ قطب شعر و نغمہ کا نہ صرف سرپرست اور مربی تھا بلکہ وہ خود بھی صاحب دیوان شاعر تھا۔ اس کے کلام میں غزل۔ مثنوی۔ قصیدہ۔ مرثیہ سب کچھ ملتا ہے۔

عبداللہ قطب کے یہاں زبان محمد قلی قطب کی نسبت زیادہ صاف ہو گئی ہے لیکن ہندی ادبی پہلو اس کے کلام میں بھی نمایاں ہیں۔ آسان اور شیریں ہندی الفاظ کا استعمال نہایت فراخدلی سے کیا گیا ہے ہندی کی تقلید میں غزلوں میں بھی اکثر تخاطب عورت کی جانب سے ہے جو محبوب کو پیا۔ پیارے۔ پیو۔ راجنا سائیں۔ لالہ۔ سجن اور من موہن جیسے الفاظ سے یاد کرتی ہے۔ ایک مشہور غزل کے دو اشعار ملاحظہ فرمائیے۔ پہلے شعر میں سکھی سے اور دوسرے میں خود پریتم پیارے سے تخاطب ہے:

بسنت آیا پھلیا پھول لالا — سکھی لیا اب صراحی اور پیالا
ہوا مد پینے کا آیا ہے پیارے — تو مد پینے کو من کرتا لالا[2]

عورت کی طرف سے تخاطب کے چند اور نمونے دیکھیے:

نیناں مرے اسماں ہو باٹاں دکھیں اس لال کی — ہو چاند اس اسمان کا کو جگمگا کا دیکھنا

ہوئی بر جیو دے جیو داں چتر توشہ ہے آپی جان — کہ جانی جوبن ہے بہمان یوں جیوں رات کا سونا
مرے سیج آرے مرے راجنا — دو باتاں میں لے توں یو دو جوبنا[3]

---

[1] ۔ دکن میں موسیو تھیونو۔ سید علی بلگرامی ۱۸۹۹ء ص ۱۱۰۔ بحوالہ دکن میں ریختی کا ارتقاء ص ۱۶۴
[2] ۔ دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی۔ بار ششم ص ۹۳۔
[3] ۔ دکن میں ریختی کا ارتقاء۔ طبع اول۔ ص ۲۶۹

موخر الذکر شعر کو بدیع حسینی صاحب نے ریختی کے نمونوں میں شامل کیا ہے۔ عورت کی طرف سے تخاطب میں اگر سنجیدہ حدود پار ہو جائیں تو ریختہ ریختی کے حصار میں داخل ہو جاتا ہے۔ عبداللہ قطب جیسے حسن و غنا کے بے محابا شیدائی کے یہاں یہ چیز حیرت ناک نہیں ہے کیونکہ دکن ہو یا لکھنؤ ریختی بہر حال ایک جنسی کج روی کی آئینہ دار ہے۔ لیکن عبداللہ قطب نے جو کچھ کہا ہے وہ آمد ہے آورد نہیں البتہ اس آمد میں بعض جگہ بے احتیاطیاں برتی گئیں۔ یہ بہر نوع ماننا پڑے گا کہ اس نے اپنے کلام میں ہندی تقلید روا رکھی اور ایرانی امرد پرستی سے اجتناب کیا۔

ابوالحسن تانا شاہ (۱۶۷۲-۱۶۸۶ء)

یہیں عبداللہ قطب کے داماد اور جانشین ابوالحسن تانا شاہ کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا۔ تانا شاہ عبداللہ کی وفات پر ۱۰۸۳/۱۶۷۲ میں حیدرآباد کا بادشاہ بنا اور ۱۶۸۶ء میں اورنگ زیب کے ہاتھوں شکست کھا کر گرفتار ہوا۔ تانا شاہ پر ہی سلطنت گولکنڈہ کا خاتمہ ہو گیا۔ اردو زبان کو ایک نئی اصطلاح تانا شاہی اسی کی بدولت نصیب ہوئی جس کے معنی آج ایک بد دماغ۔ خود پسند۔ خود رائے۔ ضدی اور جابر حکمراں کی حکومت کے سمجھے جاتے ہیں۔ دکن کے اکثر حکمرانوں کی طرح تانا شاہ بھی شاعر تھا اور انھیں کی طرح اس کے کلام میں بھی ہندی اثرات موجود ہیں۔ یہاں صرف ایک نمونہ دینے پر اکتفا کی جاتی ہے:

تجھ مکھ کوں کوئی چند کہتے کوئی سورین انور کہتے
کوئی حسن کا مندر کہتے کوئی کچھ کہتے کوئی کچھ کہتے
کوئی جیو کی پیاری کہتے کوئی سوں اچھن ناری کہتے
نیاریاں ہیں کوئی نیاری کہتے کوئی کچھ کہتے کوئی کچھ کہتے
جوبن کوں تجھ کوئی گج کہتے یا دوسینلیاں سج کہتے
یا مدھ بھرے پنکج کہتے کوئی کچھ کہتے کوئی کچھ کہتے[1]

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۴۰۲

اسی دَور کے ایک صوفی شاعر شاہ افضل قادری نے ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۷ء میں "محی الدین نامہ" نام کی ایک مثنوی لکھی[1]۔ اُن کے ایک قصیدے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ قصیدے میں فارسی تراکیب کے ساتھ ساتھ ہندی ترکیبوں اور تشبیہوں کا یہ حال ہے کہ اس کے اکثر اشعار "ریختہ" معلوم ہوتے ہیں۔ نمونہ دیکھیے:

مرا کھو بھاگ لوچن لب تے پایا ہے موہن سُندر — جلا سورج گلا چندر ستارہ جوت رنگ عنبر
سکی آبل چتر سلطان عبداللہ غازی سوں — کہ جگ آدھار۔ جگ سنگار۔ جگ جھلکار جگ پرو
مہادانی۔ مہاگیانی۔ مہا چاتر۔ مہاجانی — بلند طالع۔ بلند دانش۔ بلند ہمت۔ بلند اختر
میں اس وادی میں ہوں ہاری ہدایت مجھ تے پایا ہے — جتے اتر۔ جتے چاتر۔ جتے گیانی۔ جتے گنبھر[2]

ان تمام نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس دَور کی تصانیف میں ادبیانہ پختگی آتی جا رہی ہے۔ الفاظ کی در و بست پہلے کی نسبت بڑی حد تک درست ہے۔ فارسی الفاظ کو ہندی کے سانچے میں ڈھالنے کا رُجحان کم ہوتا جا رہا ہے لیکن ہندی الفاظ کا استعمال اب بھی جائز اور روا ہے۔ ہندی تشبیہیں مقبول و پسندیدہ ہیں۔ غزل میں اب بھی ایرانی مذاق نمایاں طور سے مفقود ہے۔ جانِ غزل کہیں عاشق ہے کہیں معشوق لیکن بہر حال یہ تاج فرقہ اناث کے سر پر ہی رکھا جاتا ہے۔ طرزِ فکر بڑی حد تک ہندی سے متاثر ہے اور اس لئے اسلوبِ بیان پر بھی اس کا اثر نمایاں نظر آتا ہے!

غوّاصی

غوّاصی قطب شاہی دَور کا مایۂ ناز شاعر ہے لیکن اس کے حالاتِ زندگی پردۂ تاریکی میں چھپے ہوئے ہیں۔ اس کے سالِ پیدائش اور تاریخِ وفات تک معلوم نہیں ہیں۔ اس کے بارے میں ہم صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ عہد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۶۱۲ء) میں جوان العمر تھا اور وجہی کے دوش بدوش شعر کہہ رہا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۷۲ء) کے عہد میں ملک الشعرائی کے لقب سے ملقب ہوا

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ص ۴۰۴
[2] رسالہ اُردو کراچی ۱۹۵۰ء ماہ اپریل۔ جائزہ دکنی ادب اردو۔ از ہاشم ص ۱۵۵

اور اُس کے دربار کے صاحبِ تدبیر اور معزز اُمراء میں اس کا شمار تھا۔

غوّاصی کی تصانیف میں کلیاتِ غوّاصی۔ مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال اور طوطی نامہ مشہور ہیں حال ہی میں اُس کی ایک تیسری مثنوی مینا ستونتی یا چند اور ک بھی منظرِ عام پر آئی ہے:

سیف الملوک میں شاہِ وقت کی مدح میں یہ اشعار ملتے ہیں۔

جو سلطان عبداللہ آفاق گیر — سُلگھتن شہنشاہ گردوں سریر
چنداں چودواں خُسروی برج کا — امولک رتن حُسن کے دُرج کا[1]

اِن اشعار سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی، عبداللہ قطب کے عہد میں لکھی گئی لیکن بعض دلائل کی بنا پر قیاس یہ کیا جاتا ہے کہ یہ مثنوی عبداللہ کے پیشرو سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰-۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ تا ۲۶-۱۶۲۵ء) کے عہد میں لکھی گئی تھی۔ چنانچہ مثنوی کے مخطوطہ سالار جنگ میں مصنف کا ممدوح سلطان عبداللہ نہیں بلکہ محمد قطب شاہ ہے۔

سو سلطان محمد قطب شاہ گنبھیر — جگ آدھار ہے ہور جگ دست گیر[2]

چونکہ محمد قطب شاہ کو شعر و شاعری سے کوئی دلچسپی نہ تھی بلکہ وہ مذہب اور فلسفہ کا دلدادہ تھا غالباً اس لئے اُسے گنبھیر (سنجیدہ) کے لقب سے نوازا گیا تھا لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اس گنبھیرتا کی قصیدہ خوانی کے باوجود سیف الملوک کا اس کے دربار میں گذر نہ ہو سکا اور محمد قطب کے بعد عبداللہ قطب کے تخت نشین ہوتے ہی مدحیہ اشعار میں تبدیلی کر کے مثنوی کو "قطب شاہ گنبھیر" کی بجائے "عبداللہ آفاق گیر" کی خدمت میں پیش کر دیا گیا۔ ڈاکٹر غلام عمر خاں نے "سیف الملوک" کا زمانۂ تصنیف ۱۶۱۶ء یا ۱۶۱۸ء بتایا ہے[3]۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ برٹش میوزیم[4] میں موجود ہے اس میں سالِ تصنیف کا ذکر اس طرح آتا ہے:-

برس یک ہزار اور پنج بیس میں — کیا ختم یو نظم دن تیس میں

[1] و [2] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۳۸۶
[3] "مینا ستونتی" مشمولہ رسالہ "قدیم اُردو" حیدر آباد۔ جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۵۔
[4] علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ ص ۳۸۷۔

اس سے ظاہر ہے کہ مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال کا صحیح سنہ تصنیف ۱۰۲۵ھ/۱۶۱۶ء ہے۔ مثنوی کی زبان کی ہندی سے قربت کا کچھ نہ کچھ تو اندازہ محولہ بالا مدحیہ اشعار سے ہو جاتا ہے قابلِ ذکر امر یہ ہے کہ غوّاصی نے ہندی کی تقلید میں سلطان عبداللہ کی شان میں ناری یا عورت کا جامہ پہن کر بھی اشعار کہے ہیں۔ نمونہ دیکھئے:

غواصی شہ چتر سلطان عبداللہ بھوگی ہو — منج ایسی نارسوں یوں پیش آنگے کر نہ جانی میں
دکھلا درس اجہوں شہ تھنڈ نیں مری گنواتے — وہ کیا کروں غواصی اس غم تھے اُڑ رہی ہوں[1]

غواصی کی دوسری مثنوی طوطی نامہ چار ہزار سے زیادہ ابیات کی ایک طویل مثنوی ہے۔ جو ۱۰۴۹ھ/۱۶۴۰ء میں[2] ضیاء الدین بخشی کے فارسی طوطی نامے سے ترجمہ کی گئی ہے۔ طوطی نامہ ہر چند فارسی کا ترجمہ ہے لیکن اُس کی زبان پر ہندی اثر موجود ہے۔ اس میں ایک لشکری کی بیوی کے حُسن کی تعریف کا انداز یہ ہے:

مکھ اُس نار کا چودواں چاند تھا — دل دو لشکری نے اسون باندھ تھا
اِدک گُن میں بے مثل ناری تھی دو — وفا ہو رست میں کہ ساری تھی دو[3]

غواصی کی ان دونوں مثنویوں کی فضا اسلامی ہے لیکن زبان قدیم دکنی کی طرح ہندی سے بے حد متاثر ہے ہندی الفاظ اور ہندی تراکیب کافی تعداد میں پائی جاتی ہیں۔ سیف الملوک کے جو مدحیہ اشعار اوپر نقل کئے گئے ہیں اُن میں سُلکھن۔ چندا چودواں اور امولک رتن جیسی ہندی لطافتوں کا استعمال اس کا ثبوت ہے!

مینا ستونتی

غوّاصی کی تیسری مثنوی مینا ستونتی یا چندا لورک ہے اس کی دریافت کا سہرا جناب نصیر الدین ہاشمی کے سر ہے بعد میں ڈاکٹر غلام عمر خاں نے اُسے ایک بسیط اور پُرمغز مقدمے کے ساتھ رسالہ قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء میں تمام و کمال شائع کر دیا۔ اس کا سالِ تصنیف معلوم نہیں لیکن خیال یہ ہے کہ وہ سیف الملوک اور طوطی نامہ سے پہلے کی تصنیف ہے۔

---

[1] دکن میں ریختی کا ارتقاء۔ طبع اول ص ۲۶۲۔ [2] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۳۹۲۔
[3] دکن میں اُردو بار ششم ص ۱۰۰۔

مینا ستونتی کی بنیاد ایک لوک کتھا پر ہے جس کا ایک رُخ مینا ستونتی میں اور وہ سرا مُلّا داؤد کی مثنوی چنداین میں اُجاگر کیا گیا ہے۔ مینا ستونتی پر غور کرنے سے پہلے مینا ستونتی اور چنداین کی کہانیوں کا تفصیلی ذکر کرنا ضروری ہے:۔

پہلے مینا ستونتی کے قصے کا خلاصہ سُنئے:۔

کسی شہر میں بالاکنور نامی ایک بادشاہ تھا۔ چندا اُس کی حسین دختر تھی۔ چندا نے ایک دن لورک نامی چرواہے کو محل کے نیچے سے گذرتا دیکھا اور اُس کے حسنِ مردانہ پر عاشق ہو گئی۔ چندا نے اشارے سے لورک کو محل میں بلایا اور اس کے سامنے عرضِ تمنا کی۔ لورک نے پہلے تو یہ عذر کیا کہ میرے ایک حسین و جمیل بیوی موجود ہے اس کے علاوہ ایک چرواہے اور شہزادی کا کیا ساتھ۔ مگر جب چندا نے طعنہ دیا کہ تو جنگل میں ریوڑ ہانکنے والا، تجھے کیا معلوم کہ تو کیسی نعمت کو ٹھکرا رہا ہے تو کچھ ردّ و قدح کے بعد لورک تیار ہو گیا اور چندا بہت سا زر و جواہر لے کر اس کے ساتھ فرار ہو گئی۔

چندا کے باپ کو اس کی اطلاع ہوئی تو اس نے کہا جو ہونا تھا ہو چکا۔ اس نے لورک کی حسین بیوی مینا کو دیکھا تھا اور ہر وقت اس کی تصویر اس کی نگاہوں کے سامنے گھومتی تھی۔ لورک کی غیر حاضری سے فائدہ اُٹھا کر بالاکنور نے ایک حرّافہ دلّالہ کو مینا کے پاس بھیجا مگر دلّالہ کی ہزار کوششوں کے باوجود مینا نے اس کی ہر ترغیب و تحریص کو پائے حقارت سے ٹھکرا دیا۔ آخر ایک روز بالاکنور خود مینا کے گھر جا کر چھپ گیا اور دلّالہ اور مینا کی باتیں سُننے لگا۔ مینا کی شوہر پرستی اور عصمت مآبی کی باتیں سُن کر بادشاہ اس قدر متاثر ہوا کہ اس کے سامنے آ کر مینا سے معافی مانگی اور اُسے ماں کہہ کر خطاب کیا۔ محل میں آ کر بادشاہ نے لورک کی تلاش شروع کرائی۔ آخر لورک اور چندا کو ڈھونڈھ نکالا گیا۔ چندا کو سنگسار کر دیا گیا اور لورک اور مینا آرام سے رہنے لگے۔

مُلّا داؤد کی چنداین کا ماخذ بھی یہی پریم کتھا ہے لیکن اس کے اور مینا ستونتی کے قصوں میں بے حد فرق ہے۔ چنداین میں شہزادی کا نام چاند ہے جو چندا سے زیادہ مختلف نہیں ہے لیکن اس کے باپ کا نام بالاکنور کی بجائے سہدیو رائے مہر ہے جو گوورنگر کا راجا ہے۔ چاند کی شادی چار برس کی عمر میں راجہ جیت کے بیٹے

باون سے ہوگئی تھی لیکن اس کا شوہر کبھی اس کی طرف ملتفت نہ ہوا اس لئے بارہ برس بعد چاند کو اس کے شوہر کے یہاں سے واپس گوورنگر بلوا لیا گیا۔ وہاں ایک باجر سادھو چاند کو دیکھ کر اس پر عاشق ہوگیا اور اس کے حُسن و جمال کے گیت گاتا شہر شہر پھرنے لگا۔ روپ چند نامی ایک راجہ نے سادھو کی زبانی چاند کی تعریف سُنی تو وہ اُسے حاصل کرنے کے لئے بے چین ہو اُٹھا اور گوورنگر پر چڑھائی کر دی۔ لڑائی میں چاند کے باپ کو شکست ہونے ہی والی تھی کہ لورک نامی گوالا اپنے ساتھیوں کو لے کر میدان جنگ میں کود پڑا اور اس جانبازی سے لڑا کہ روپ چند کو بھاگتے ہی بنی۔ فتح کے بعد لورک کا ہاتھی پر جلوس نکالا گیا۔ چاند نے لورک کو دیکھا تو اُس پر فریفتہ ہوگئی۔ ایک سہیلی کے توسط سے ایک مندر میں چندا اور لورک کی پہلی ملاقات ہوئی۔ اس کے بعد دونوں چھپ چھپ کر ملنے لگے۔ کچھ دنوں بعد شہر میں چہ می گوئیاں ہونے لگیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ چاند اور لورک شہر سے فرار ہوگئے۔ سفر میں دو مرتبہ چاند کو سانپ نے کاٹا لیکن ایک دفعہ ایک جوگی اور دوسری مرتبہ ایک مداری کی وجہ سے اسے دوبارہ زندگی ملی۔ مداری نے لورک کو ایک منتر بھی سکھا دیا۔ آگے جاکر سارنگ پور کے راجہ کے ساتھ لورک نے جُوے میں سارے مال واسباب کے علاوہ چاند کو بھی ہار دیا لیکن مداری کے منتر کی بدولت چاند پھر اُسے واپس مل گئی اس کے بعد ایک جوگی نے چاند کے حافظے کو معطل کر دیا مگر لورک اس مصیبت پر بھی غالب آگیا۔ بالآخر دونوں ہری پاٹن پہنچ کر وہاں کے راجہ کی سرپرستی میں آرام سے رہنے لگے۔

لورک کے فرار ہونے کے بعد مینا پر مصیبتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑا۔ اور وہ آتشِ فراق میں جلنے لگی۔ لورک کی ماں اور مینا نے ایک قافلے کے سردار کے ذریعے ہری پاٹن میں لورک کے پاس اپنے حال زبوں کی خبر بھجوائی جسے سُن کر لورک اور چندا وہاں کے راجہ سے اجازت لے کر بڑے کرّ و فر سے اپنے شہر واپس آئے۔ چاند اور مینا میں پہلے کچھ جھگڑا ہوا لیکن لورک نے دونوں کو سمجھا دیا اور آخر تینوں مل کر آرام کی زندگی بسر کرنے لگے۔

چنداین کی اس کہانی میں لورک کی غیر حاضری میں بالاکنور کی مینا کو حاصل کرنے کی کوششوں اور مینا کے امتحان و آزمائش کا کوئی ذکر نہیں ہے جبکہ مینا ستونتی کے قصے کا بنیادی تصور یہی ہے۔

چنداین کا ذکر سب سے پہلے ۱۹۲۰ء میں مسر بندھوؤں نے اپنی کتاب مسر بندھو ونود میں کیا تھا۔ اس کے بعد ہری آودھ نے اور پھر ڈاکٹر پتانبروت بڑتھوال نے اپنے مقالے "دی نرگن اسکول آف ہندی پوئٹری" میں اس کا ذکر کیا لیکن ان میں سے کسی نے اس کے ماخذ کا ذکر کیا نہ زمانہ تصنیف کا۔ ۱۹۳۰ء میں سری برج رتن داس کی کتاب "کھڑی بولی ہندی ساہتیہ کا اتہاس" چھپی تو اس میں انھوں نے پہلی مرتبہ چنداین کے مصنف مُلّا داؤد کے بارے میں دعوی با دلیل پیش کیا اور عبدالقادر بدایونی کی "منتخب التواریخ" کے حوالے سے بتایا کہ چنداین کی تصنیف فیروز شاہ تغلق کے عہد حکومت (۱۳۵۱-۱۳۸۸ء) میں ہوئی تھی[۱]

اب تک چنداین کا صرف نام ہی سُنا جا رہا تھا۔ ۵۳-۱۹۵۲ء میں ڈاکٹر واسو دیو شرن اگروال کو رام پور کتب خانے میں پدماوت کے ایک نسخے پر چار لائن چنداین کے نام کے ساتھ لکھی ہوئی ملیں۔ 'بھارت کلا بھون' کاشی میں چھ مصور اوراق پہلے سے موجود تھے جو چنداین کے ثابت ہوئے۔ اس کے بعد چنداین کے چوبیس ۲۴ مصور اوراق 'پنجاب آرکیوز' میں ملے۔ سید حسن عسکری صاحب کو منیر شریف کی خانقاہ سے چنداین کے چونسٹھ ۶۴ صفحات دستیاب ہوگئے تھے مگر اس وقت انھیں یہ معلوم نہ تھا کہ وہ کس کتاب کا جزو ہیں۔ عسکری صاحب نے انھیں شری واشو دیو سرن اگروال کو دکھایا تو معلوم ہوا کہ وہ چنداین کے اوراق ہیں۔ اس کے بعد چونسٹھ صفحوں کا ایک نامکمل مخطوطہ بھوپال میں ملا جسے بمبئی پرنس آف ویلز میوزیم کے لئے خرید لیا گیا۔ چنداین کے ایک اور نسخہ کی بابت ۵۴-۱۹۵۳ء میں معلومات حاصل ہو چکی تھیں اس طرح چنداین کے چار نسخے فارسی رسم الخط میں

۱۔ کھڑی بولی ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ از سری برج رتن داس کاشی سمبت ۱۹۹۸۔ ص ۹۵،۹۴

دستیاب ہو گئے[1] اُردو میں چندائن کا تعارف سب سے پہلے سید حسن عسکری نے مختلف مضامین کے ذریعہ کرایا لیکن چندائن اُردو میں غالباً ابھی تک طبع نہیں ہو سکی۔ ہندی میں چندائن کا تفصیلی تعارف سب سے پہلے ڈاکٹر پریمشوری لال گپت نے کرایا بعد میں اسے ڈاکٹر وشوناتھ پرشاد نے ایک جامع و مانع مقدمے کے ساتھ آگرہ یونیورسٹی کے ہندی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے چندائن کے نام سے اور ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت نے 'لورکہا' (لورکتھا) کے نام سے شائع کر دیا۔

چندائن کے مختلف اوراق مختلف جگہوں سے دستیاب ہوئے ہیں اُن پر نمبر صفحات پڑے ہوئے نہیں ہیں اور اکثر میں ترک بھی غائب ہے۔ ان اوراق کو مختلف محققوں نے اپنی اپنی سمجھ کے مطابق ترتیب دے لیا ہے اس طرح چندائن نامی جو کتاب مرتب ہوئی ہے اُس پر ایک نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ زنجیر کی بعض کڑیاں غلط جگہ جُڑی ہوئی ہیں اور بعض سرے سے غائب ہیں قصے میں بعض جگہ تسلسل بھی باقی نہیں ہے۔

چندائن کے مصنف مُلّا داؤد ڈلمؤ ضلع رائے بریلی (اُتر پردیش) کے رہنے والے تھے انھوں نے یہ کتاب شاہ فیروز تغلق کے عہد حکومت میں جبکہ جونا شاہ اس کا وزیر تھا ۷۷۹ھ میں تصنیف کی۔ اِس کا ذکر خود چندائن میں اس طرح آتا ہے:

برس سات سے ہیے اُناسی — تہیا یہ کوی سرس ابھاسی
ساہ پھروج دلی سلطانو — جونا ساہ اُجیر بھا کھانو
ڈلمؤ نگر بسے نورنگا — اوپر کوٹ تلے بہے گنگا
دھرمی لوگ بسے بھگونتا — گن گاہک ناگر چت ونتا[2]

ان اردھالیوں سے صراحتاً معلوم ہو جاتا ہے کہ چندائن ۷۷۹ھ (۱۳۷۷ء)

[1] ۔ مضمون "مولانا داؤد کرت چندائن" از ڈاکٹر پریمشوری لال گپت مطبوعہ تیتلین پتر کا بھاگ ۴۷۔ انک ایک۔ شنک ۱۸۸۲

[2] چندائن مرتبہ ڈاکٹر وشوناتھ پرشاد۔ پرستاونا۔ ص ۷۔ سن طباعت ۱۹۶۲ء

میں تصنیف ہوئی۔ ڈاکٹر غلام عمر خاں نے رسالہ قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء کے ص ۶۵ پر ۷۷۹ھ کا متوازی سن عیسوی ۱۳۸۷ دیا ہے جو کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے

چندائن اودھی بولی کی تصنیف ہے اس میں پانچ اردھالیوں کے بعد ایک دوہے کی ترتیب ہے لیکن دوہوں میں کہیں پہلے یا دوسرے مصرعے میں اور کہیں دونوں مصرعوں میں چوبیس ماتراؤں کی جگہ اٹھائیس ماترائیں بھی پائی جاتی ہیں۔ کتاب کے تمام مخطوطے اُردو رسم الخط میں ہیں اور ہر بند کا عنوان فارسی میں دیا ہوا ہے مثلاً چندائن کے پہلے بند کا عنوان ہے۔ "آمدن لورک بر راؤ جہیتم وسلام کردن" اور آخری یعنی ۶۴ویں بند کا عنوان ہے "طالع سعد نمودن سرجن از رفتن لورک وطن قدیمہ خود"۔ اسی طرح لورکہا میں پہلے اور آخری یعنی ۸۰ویں بند کے عنوانات علی الترتیب "جواب دادن راو روپ چند بھولان را" اور "کیفیتِ مینا گفتن سرجن بفراقِ حال ..... نمودن" ہیں۔

تحقیقی نقطۂ نظر سے چندائن کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق ہندی کی کسی بھی بولی میں اس سے قدیم کوئی کتاب دستیاب نہیں ہو سکی۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ بھی اس سے کم از کم ساٹھ سال بعد کی تصنیف ہے!

چندائن اور مینا ستونتی کے قصے کا ماخذ ایک ہی لوک کتھا ہے جو بہار کے شمالی حصے سے حیدرآباد دکن تک مروج ہے۔ گیا۔ سارن۔ رام نگر۔ شاہ آباد۔ مرزا پور۔ چھتیس گڑھ کے ضلع رائے پور۔ بندیل کھنڈ اور راجستھان میں بھی یہ کتھا کسی نہ کسی روپ میں سُنائی دیتی ہے۔ مرزا پور میں مروج کتھا میں لورک کی ہیروئن کا نام چندا نہیں بلکہ منجری ہے۔ اصل لوک کتھا میں جب لورک چندا کو لے کر فرار ہو جاتا ہے تو اس حصے کو "چانواں کا اُڈھار" (شائد چاند کا اُڑ جانا یا فرار ہو جانا) کہتے ہیں[1]۔ بنگال میں بھی یہ کتھا مروج ہے جسے دولت قاضی نے ستی مینا کے نام سے سنسکرت آمیز بنگلہ میں ۱۶۵۰ء میں وزیر اشرف خاں کے حکم سے منظوم کیا۔ اس کے بقیہ حصے کو لور چندرالی (लोर चंद्रावली) کے

[1] ۔ چندائن۔ مرتبہ ڈاکٹر وشوناتھ پرشاد ۱۹۶۲ء۔ ص ۲۲

نام سے علاؔل نے مکمل کیا۔ چتر بھج داس کی تصنیف مدھو مالتی میں بھی ایک ضمنی کہانی "مینا اور لورک" نام کی آئی ہے۔ خیال یہ ہے کہ مدھو مالتی میں یہ کتھا کیھم داس دادو پنتھی کی "مینا کا ستو" نامی کتاب سے جو سترھویں صدی بکرمی میں لکھی گئی آئی ہے[1]۔ میاں سادھن کی مینا ست اور فارسی میں حمیدی کا عصمت نامہ بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔

غواصی نے اپنی 'مینا ستونتی' کے ماخذ کے بارے میں یہ کہا ہے:

رسالہ اتھا فارسی یو اول　　کیا نظم دکنی ستے بے بدل[2]

لیکن اس رسالہ فارسی کا اور کوئی ذکر مثنوی میں نہیں ملتا اور نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ غواصی نے کس رسالہ فارسی سے اسے دکنی میں نظم کیا۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں مینا ستونتی کا سالِ تصنیف صحیح طور سے معلوم نہیں ہے لیکن جو پختگی غواصی کی سیف الملوک اور طوطی نامہ میں پائی جاتی ہے مینا ستونتی میں مفقود ہے اس کے علاوہ اُن دونوں مثنویوں میں جو شاعرانہ تعلیاں نظر آتی ہیں ان کے مقابلے میں مینا ستونتی کا لب و لہجہ نہایت مدھم ہے۔ مثلاً

بڑے فہم داراں میں ہوں کم فہام　　کہا ہوں یو نادانگی سوں تمام

سیف الملوک ۱۶۱۶ء کی تصنیف ہے اس لئے مینا ستونتی کی تصنیف کا زمانہ سترھویں صدی عیسوی کی پہلی دہائی کے آس پاس قرار دیا جاسکتا ہے۔

مینا ستونتی کا قصہ ایک ہندی لوک کتھا سے ماخوذ ہے اس کے کردار بھی سب ہندو ہیں لیکن مثنوی کی عمومی فضا اسلامی ہے۔ غواصی کردار نگاری کے اس نکتے کو فراموش کر گئے کہ کرداروں کی زبان اُنھیں کے حسب حال ہونی چاہئے۔ مینا کی زبان سے ذرا ان ابیات کو دیکھئے:[2]

ننھی کی مناجات اوّل قبول　　ہے خوشنود اُس پر خدا ہور رسول (ص ۱۴۰)

جسے جوں ملانے کو آتا کریم　　تو اس دھات سوں لاملاتا رحیم (ص ۱۸۱)

خُدا تج سے راضی نہ راضی رسول　　جتے جیو دوزخ کری توں قبول (ص ۱۹۲)

---

[1] ۔ رسالہ قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۱۲۲

[2] مینا ستونتی مرتبہ ڈاکٹر غلام عمر خاں مشمولہ رسالہ قدیم اُردو۔ جلد اول ۱۹۶۵ء

ایک ہندو عورت کا جسے عصمت مآب یا وفاکیش نہیں بلکہ "ستونتی" کہہ کر پکارا جارہا ہے، خُدا رسول (ص ۱۴۰)۔ رحیم اور کریم (ص ۱۸۱) کی دُہائی دینا اور مختلف موقعوں پر ابلیس (ص ۱۴۵)۔ شیطان (ص ۱۳۶)۔ خضر اور آبِ حیات (ص ۱۷۵)۔ سکندر و ظلمات (ص ۱۵۵)۔ اسمٰعیل و کعبہ (ص ۱۶۶)۔ بہشتِ شدّاد۔ (ص ۱۵۲) اور قارون ہامون (ص ۱۵۲) جیسی تلمیحات کا استعمال ایک بوالعجبی کے سوا کیا ہے؟۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ ان تمام باتوں کے باوجود مثنوی میں ہندی عناصر کی کمی نہیں ہے!

مثال کے طور پر مثنوی کے بنیادی تصور کو ہی لیجئے۔ ہندو مذہب میں عورت کی عصمت مآبی اور شوہر پرستی کو نیک اعمال میں بلند ترین درجہ حاصل ہے۔ ہندو عورت نے ایک مرتبہ مقدس آگ کے سامنے جس مرد کے ساتھ سات قدم رکھ دیے اُسے عورت کی زندگی کے لمحۂ آخر تک اُس کے خُدائے ارضی کا درجہ حاصل ہوگیا۔ مذہبًا یہ ایسا رشتہ ہے جو شکست سے آشنا نہیں۔ شوہر کی موت بھی اس رشتے کو منقطع نہیں کرسکتی۔ چونکہ ہندی ادب پر ہندو مذہب کا گہرا اثر ہے اور اس کی بلند ترین ادبی تصانیف کا درجہ مذہبی کتابوں کو ہی حاصل ہے اس لئے شوہر پرستی کے اس تصور کو ہندی ادب میں بھی نہایت بلند اور معزز مقام حاصل ہے۔ ساوتری نے اپنی شوہر پرستی سے موت کے دیوتا یم راج کو شکست دی اور اسے ستیہ وان کے تن مُردہ میں دوبارہ جان ڈالنے کے لئے مجبور کر دیا۔ سیتا کی عصمت مآبی کے سامنے آگ نے اپنے خلقی وصف جلانے کو ترک کر دیا۔ ہندی ادب میں ایسی کتھاؤں کی کمی نہیں جن میں عورتوں نے اپنے شوہروں کے لئے بڑی سے بڑی قربانیاں روا رکھی ہیں۔ گاندھاری نے اپنے شوہر دھرت راشٹر کو بینائی سے محروم دیکھ کر خود بھی اپنے اوپر اس نعمت کو حرام کر لیا اور ساری زندگی آنکھوں پر پٹی باندھ کر گذار دی۔ رانی شیو یا نے اپنے شوہر ہرش چندر کی بات رکھنے کو اپنے اکلوتے بیٹے روہتاش سمیت ایک برہمن کے ہاتھ بک کر خادمہ کی زندگی بسر کرنا منظور کی۔ انتہا یہ ہے کہ شوہر کی چتا پر عورت خود بھی زندہ جل کر ستی کا درجہ حاصل کر لیتی ہے یہ وہ قربانی ہے جسے دیکھ کر اوروں نے "سوختن بر شمعِ مُردہ کار

ہر پروانہ نیست" کہکر کانوں پر ہاتھ رکھ لیے۔ شوہر پرستی کے یہ تمام تصورات ہندی ادب کا اثاثہ رہے ہیں۔ مینا ستونتی کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ مثنوی میں مینا کے کردار کے اسی پہلو کو نمایاں کرنا مقصود تھا اور ظاہر ہے یہ ہندی روائتوں کا اثر ہے!

مثنوی میں دلآرام جب مینا کو بالاکنور کی طرف راغب کرنے کی کوشش میں لورک کی مفلسی اور بالاکنور کی امارت کا نقشہ کھینچتی ہے تو مینا ایک پتی ورتا ستونتی عورت کی طرح جواب دیتی ہے میرا گوالا ہی میرے لئے سب کچھ ہے اور جو عورت غیر مرد پر نظر رکھتی ہے اس کی زندگی سے موت بہتر ہے۔ یہ تمثیل شوہر پرستی کے تصور کا ہی عکس ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

مین مینا او کواں سوگند ہے	وہی میت میرا سجن چند ہے
مرو نار او پانی استری	جن یک چھوڑ دوجے اوپر من دھری
پرائی بھار کے کوں سناوے گلا	تو اس جائی کو موت آنا بھلا (ص ۱۴۴)

ایک جگہ مینا دلآرام کو جواب دینا چاہتی ہے بولنے سے پہلے اس کی جو حالت ہوتی ہے اس کا ہندی سے متاثر بیان دیکھئے۔ برہا کے بادلوں کا گرجنا۔ رکت کے آنسوؤں کا رتن کی طرح جھڑنا۔ اساڑھ کی جھڑی کی طرح برہا (فرقت) کی جھڑی لگنا اب سب چیزوں پر بالکل ہندی بارہ ماسے کا انداز چھایا ہوا ہے:۔

سُنی بات مینا اُٹھی بول کر	انجو دونین سوں سٹی رول کر
برہا کا جو بادل گرجتا اُٹھا	اَدِک سنت غم کے برستا چُھٹا
نین سوں رکت کے رتن یوں پڑے	کہ جیوں شمع سوں لال پھولاں جھڑے
.... ہوئی پت جھڑی برہانے چھاڑ کی	لگی ہوکے بارا تو آساڑ کی (ص ۱۶۰-۶۱)

ایک جگہ تو صراحتاً پتی ورتا عورت کی تعریف کی جاتی ہے۔ سیدھے سادے ہندی الفاظ میں کتنی حلاوت گھل گئی ہے:

مٹھائی زباں میں۔ مبارک بچن	کری بات جیوں پھول جھڑتے رتن (ص ۱۶۲)

بعض ابیات میں تو ہندی الفاظ نے انھیں اُردو سے ممیز کرکے بالکل ہندی کے قریب کر دیا ہے۔

یو سُن کر کھیا میرے گھر نار ہے	او ستونت ناریاں میں اُوتار ہے (ص ۱۲۵)
دیا ہت کرک ہور پدک لال اسے	کنک موتیاں ہور کنٹھال اسے (ص ۱۳۱)
کیسی بھاگونتی سوتوں اسے سکی	ایسی تن کوں کیوں کر جلا کر رکھی (ص ۱۳۴)
سداتوں انند میں اچھنگی نھنی	ترے گود میں ہے چندر جیون بنی (ص ۱۳۶)
اتا میں رتن پارکھی لاؤں گی	ترا جوہری روپ دکھلاؤں گی (

ان اشعار کی زبان ملاحظہ کیجئے یہاں ہندی اور اُردو کے خطوط فاصل مٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تخیل اور تصور بھی پوری طرح ہندی سے متاثر ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں اُس وقت تک ہندی اور اُردو الگ الگ زبانیں نہ ہوئی تھیں۔ فارسی الفاظ کی بتدریج کثرت نے زبان کو ایک نیا موڑ ضرور دیا لیکن قدیم ہندی روائتوں سے معاندت نہ تھی۔ مینا ستونتی کا قصہ ایک ہندی لوک کتھا سے ماخوذ تھا اس کا دوسرا رُخ چندائن کی شکل میں اودھی میں تصنیف ہو چکا تھا۔ اس کے کردار سب ہندو تھے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ مینا کے کردار کے جس پہلو کو اُجاگر کرنا مقصود تھا وہ ہندی سے مستعار تھا اسی لئے مینا ستونتی ہندی روائتوں کی جھلک سے معرّا نہ رہ سکی۔

ابنِ نشاطی

سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد کا ایک اور معروف شاعر ابن نشاطی ہے۔ نصیر الدین ہاشمی نے ابن نشاطی کا نام شیخ مظہر الدین اور باپ کا نام شیخ فخر الدین بتایا ہے[۱]۔ شیخ چاند نے بھی اپنی مرتبہ پھول بن میں ابن نشاطی اور اس کے والد کے انھیں ناموں کی تصدیق کی ہے[۲]۔ لیکن ابن نشاطی کا سالِ پیدائش یا سنہ وفات معلوم نہیں ہے۔

وجہی اور غواصی کے برعکس ابن نشاطی نے شاہی دربار داری کو کبھی اپنا شعار نہ بنایا۔ اُن کی شہرت کا دارومدار اُن کی مثنوی پھول بن پر ہے۔ پھول بن کے

---

[۱] ۔ دکن میں اُردو ۱۹۶۲ء ص ۱۲۰۔

[۲] ۔ پھول بن مضمون از عصمت جاوید مطبوعہ رسالہ نوائے ادب سہ ماہی بمبئی اپریل جولائی ۱۹۶۰ء ص ۶۰۔

سال تصنیف کے بارے میں علی گڑھ تاریخ ادب اُردو میں بعض اختلافات پائے جاتے ہیں۔ ص ۲۹۲ پر نصیرالدین ہاشمی نے اس کا سال تصنیف ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء درج کیا ہے جبکہ ڈاکٹر زور نے ص ۳۵۵ پر اس کا سال تصنیف ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۶ء بتایا ہے لیکن ص ۳۵۷ پر ڈاکٹر زور بھی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۶ء میں بتاتے ہیں اور ص ۳۸۲ اور ۳۹۶ پر بھی اسی سنہ ہجری اور عیسوی کا اعادہ کرتے ہیں۔

کتب خانہ آصفیہ میں موجود پھول بن کے مخطوطے میں مثنوی کے نام اور تاریخ کی اس قطعہ میں صراحت کی گئی ہے:

صفا وار اس کی دیکھ ہر ایک چمن میں — رکھیا ہوں ناؤں اس کا پھول بن میں
اُٹھا تاریخ لایا تو یہ گلزار — اگیارہ سو کوں کم تھے بیس پر چار[1]

گیارہ سو میں سے بیس پر چار یعنی چوبیس[۲۴] کم کرنے سے ۱۰۶۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ چونکہ بعض نسخوں میں آخری مصرعے کے بیس[۲۰] کو تیس[۳۰] پڑھا جا سکتا تھا اس لئے التباس ہو رہا تھا لیکن اب پھول بن کا کوئی صحیح تر نسخہ دستیاب ہو گیا ہے جس کی مدد سے ۱۹۵۵ء میں کراچی میں شیخ چاند نے اس مثنوی کو ترتیب دیا ہے[۲] اس میں اس قطعے کا آخری مصرعہ یوں ہے "اگیارہ سو سے کم تھے بیست پر چار" بیست کی وجہ سے اب التباس باقی نہیں رہا اور اب ۱۰۶۶ھ کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری[۳] اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ[۴] نے بھی یہی سال مانا ہے اس لئے پھول بن کا سال تصنیف ۱۰۶۶ھ/ ۶۶-۱۶۶۵ء قرار پاتا ہے۔

پھول بن کے قصے کا خلاصہ یہ ہے:۔ کنچن پٹن کا بادشاہ خواب میں ایک درویش کو دیکھ کر اس کا معتقد ہو جاتا ہے۔ اور اس کی تلاش میں رہنے لگتا ہے بالآخر درویش بادشاہ کو مل جاتا ہے۔ درویش بادشاہ کو روز نئے قصے سناتا ہے۔ ایک قصے میں وہ بتاتا ہے کہ کشمیر کے بادشاہ کے باغ میں ایک پھول تھا ایک بلبل روز آکر اس پھول کو چھیڑتا تھا جس کی وجہ سے پھول روز مرجھا جاتا تھا۔ ایک دن بلبل پکڑا گیا تو اس نے بتایا کہ وہ ختن کے ایک سوداگر کا لڑکا ہے اور پھول ایک زاہد کی

---

[1] تاریخ زبان اُردو یعنی اردوئے قدیم شمس اللہ قادری ص۔ [2] مضمون پھول بن نوائے ادب بمبئی ۱۹۵۶ء
[3] اُردو مثنوی کا ارتقا طبع دوئم ص ۸۰۔ [4] ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں ۱۹۶۲ء ص۔

لڑکی ہے۔ وہ دختر زاہد پر عاشق ہو گیا تھا راز کھل جانے پر زاہد کی بد دعاء سے دونوں اس شکل میں تبدیل ہو گئے۔ شاہِ کشمیر دونوں پر اسم اعظم پڑھ کر پانی چھڑکتا ہے جس سے پھول اور بلبل اصل حالت میں آجاتے ہیں۔ شاہ انھیں درباریوں میں شامل کر لیتا ہے۔ اب وہ بادشاہ کو نئے نئے قصے سناتے ہیں۔ آخری قصہ ہمایوں شہزادۂ مصر اور سمن بر شہزادیِ عجم کا ہے اس کے بعد مثنوی ختم ہو جاتی ہے![1]

پھول بن فارسی بساتین کا ترجمہ ہے لیکن اس کے بیشتر تصورات قدیم ہندی افسانوی ادب سے ماخوذ ہیں۔ کسی فقیر کی بد دُعا سے انسان کا پھول یا پرندوں کی شکل میں بدل جانا خود ہندی خیال ہے۔ قصہ در قصہ کی روایت کا ماخذ بھی قدیم ہندی کہانیوں کے مجموعے ہیں۔ جاتک کہانیاں۔ برہت کتھا۔ دش کمار چرتر۔ کتھا سرت ساگر۔ سنگھاسن بتیسی۔ بے تال پچیسی وغیرہ اسی روایت کی مثالیں ہیں ان تمام کتابوں میں مختلف کہانیوں کو کسی کمزور سے بلکہ برائے نام رشتے کے سہارے ایک سلسلے میں منسلک کر دیا گیا ہے یہی روایت پھول بن میں بھی موجود ہے مثنوی کی دوسری کہانی جوگیوں سے عقیدت رکھنے والے ایک راجہ کی ہے تیسری کہانی مصر کے شہزادے کی ہے جو ہندوستان میں آکر رہنے لگتا ہے۔ پھول بن میں اسلامی داستانوں کے ساتھ ہندی لوک کتھاؤں کے عناصر بھی ملتے ہیں۔ اپنے گوہر مراد کی تلاش میں جوگن بن کر نکلنا قدیم ہندوستانی روایت ہے۔ پھول بن میں شاہِ سندھ اور بادشاہِ مصر کی جنگ کے بعد شہزادی یہی راستہ اختیار کرتی ہے۔ اس جوگن کا روپ اور اس پر ہندی پرچھائیں ملاحظہ فرمائیے:

بھبھوتی اپنے موں کو پھر لگائی — پُنم کا چاند بادل میں چھپائی
برہ کے درد دُکھ سوں بدنی وو — چلی بنواس لے بیراگنی وو
پڑی دُکھ غم کی آسینے اُپر سل — چلی پھرتی جنگل کی ہو کے کوئل
یو نازک ناز کی ناری نویلی — یو نازک چھند کے چھب کی چھبیلی
کدھیں پھولاں اُپر چلتی جو جاوے — چھلے پاواں کوں آکر تلملاوے

---

[1] بحوالہ اُردو کی نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع اول۔ ص ۲۹-۳۰

پھول بن کی یہ جوگن ایرانی ہے لیکن اس کا رنگ روپ مکمل طور سے ہندی ہے۔ بالکل سیتا جی کے بنواس جانے کا منظر نظر آتا ہے۔ بھبھوتی۔ پونم کا چاند۔ برہ کے درد دکھ۔ پدمنی۔ بنواس۔ بیراگنی۔ کوئل۔ چھب کی چھبیلی اور نویلی ناری جیسے فقروں اور الفاظ کا استعمال صاف طور سے ہندی رُجحان کی طرف اشارہ ہے۔

ایک جگہ زاہد کی بیٹی کی فرشتہ خوئی کا بیان ہے لیکن اس میں بھی ہندی رنگ جھلکتا ہے:

اتھی اس ٹھار یک زاہد کوں بیٹی — فرشتہ خوئی تس عابد کوں بیٹھی!
چتر۔ چنچل۔ سرک۔ کنٹل سُہانی — نہ اس کوں کوئی تھا صورت میں ثانی
چندر آدھا۔ کہوں میں کیوں پیشانی — چندر آدھا نہیں ویسا نورانی
میں سرتے پاؤں لگ اس موہنی کا — کہ تھانیوں کیا صفت کرنی سکوں گا[1]

یہاں زاہد کی بیٹی کا بیان ہے لیکن اس کی صفات تمام تر ہندی ہیں۔ چتر چنچل۔ سرک (؟) کنٹل سہانی اور پیشانی آدھے چاند جیسی اس موہنی کی کوئی ہندی شاعر بھی تعریف کرے گا تو اور کیا کہے گا۔

خود پھول بن کا نام مصنف کے ہندی میلان کی شہادت دیتا ہے۔ دکن کی اکثر مثنویوں کی طرح پھول بن میں بھی ہندی جھلک صاف طور سے نظر آتی ہے۔

علی عادل شاہ ثانی شاہی (۱۶۵۶ء تا ۱۶۷۲ء)

علی عادل شاہ ثانی سلطنتِ بیجاپور کا آٹھواں حکمراں تھا۔ اس کی ولادت ۲۷ر اگست ۱۶۳۳ء/ ۱۶ر ربیع الثانی ۱۰۴۳ھ کو ہوئی[2] "معجز" نامی شاعر نے "کوکبِ شوکت رسید" سے تاریخ ولادت نکالی۔ ۱۹ سال کی عمر میں ۲۶ر محرم ۱۰۶۶ھ/ ۱۶۵۶ء میں تخت نشین ہوا[3] "نوبتِ شاہی زدہ محمد علی" سے تاریخ مسند نشینی نکلتی ہے۔

[1] دکن میں اُردو ۱۹۶۲ء ص ۱۳۲۔ [2] کلیاتِ شاہی مرتبہ سید مبارز الدین رفعت ص [illegible]
[3] کلیاتِ شاہی۔ مرتبہ سید مبارز الدین رفعت ۱۹۶۲ء ص ۹۔

۱۳ر شعبان ۱۰۸۳ھ/ ۱۶۷۲ء کو انتقال ہوا۔[1]

علی عادل کو ایک زوال آمادہ سلطنت ملی تھی۔ اس کا عہد مغلوں کے حملوں اور اُمرائے سلطنت کی بغاوتوں کی وجہ سے نہایت پُرآشوب رہا لیکن وہ ہر طوفان کا بہتر سے بہتر طریقے پر مقابلہ کرتا رہا۔ اس کی شجاعت۔ منصف مزاجی۔ دادگستری اور رعایا پروری کی تعریف اس کے حریف مغلوں کے درباری مورخ خافی خاں کو بھی کرنی پڑی ہے۔ لیکن علی عادل اُن بدنصیب حکمرانوں میں سے تھا جو عین عنفوان شباب میں باپ کے تادیبی سائے سے محروم ہو کر تختِ شاہی پر متمکن ہوتے ہیں۔ جوانی۔ تمکّول۔ اور خود مختاری کسی بھی انسان کو گمراہ کر دینے کے لئے کافی ہیں۔ چنانچہ علی عادل بھی نہایت عیاش مزاج نوجوان ثابت ہوا۔ تاریخ بساطین السلاطین میں ایک جگہ اس کی حد سے بڑھی ہوئی عیاشی کا ذکر اس طرح آیا ہے: "بیشتر مزاجِ علی عادل شاہ لعیاشی و مباشرت میل تمام داشت و دراں باب بہ افراط رسانیدہ بود۔ روزے دوائے چار اسماک خوردہ شب را جماع بافراط نمودہ از حرارتِ دو آب ہائے سرد باتکلف دم بدم آشامیدہ بود ....."[2] آخر وہی ہوا جو ہونا تھا۔ فالج کا دورہ پڑا اور پندرہ روز تک بے ہوش رہنے کے بعد ۳۵ سال کی عمر میں وہ اس دارِ فانی سے کوچ کر گیا۔

علی عادل نے علم و ادب اور شعر و نغمہ کی فضاؤں میں آنکھ کھولی تھی ایامِ شہزادگی ہی سے اُسے شعر و شاعری سے دلچسپی تھی اور خود شعر کہنے لگا تھا۔ دکن کا مشہور شاعر نصرتی تو اس کے سفر و حضر کا ساتھی تھا۔ کہتے ہیں فارسی پڑھنے میں اُسے اس قدر انہماک تھا کہ وہ ہندوستانی بولنا بھول گیا تھا۔ لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ اس کے کلام میں ہندی دیو مالائی تلمیحات اور ہندی لطافتوں کی گہری عکاسی نظر آتی ہے۔ اس کے یہاں لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کی جگہ نل دمن۔ جیجوں سیجوں کی جگہ کرشنا اور گوداوری اور عندلیب و بلبل کی جگہ چکور پپیہے۔ مور۔ کوئل۔ ہنس۔ جاتک اور کھنجن کا ذکر ملتا ہے۔ مشام جان کو معطر کرنے کے لئے نسترن و یاسمن ہی نہیں بلکہ کنول۔ مدن مست۔ رینوتی۔ چمیلی۔ جائی۔

[1] کلیاتِ شاہی ص ۱۴۔ [2] کلیاتِ شاہی مرتبہ سید مبارز الدین رفعت ۱۹۶۲ء ص [illegible]

جو ہی۔ اور چنپے کے جھاڑ موجود ہیں[1]۔ اس کے قصیدوں میں کھجور اور مغیلاں کی بجائے آنب۔ ناریل۔ اور انگور کی بیلیں جھومتی نظر آتی ہیں۔ پھلوں میں آم نارنگی۔ امرت پھل۔ کمرخ اور بنجل کام و دہن کی لذت بڑھاتے ہیں[2]۔ رستم و سہراب کی جگہ ارجن اور بھیم دادِ شجاعت دیتے ہیں عیش و عشرت کی معراج حور و بہشت نہیں بلکہ اندر کا اکھاڑہ اور رمبھا ہے۔ آتش ہجر اس کے یہاں نارِ دوزخ نہیں بلکہ ہنومان کی لگائی ہوئی آگ اور لنکا دہن کا شعلہ ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ علی عادل کی جانِ غزل خنجر و پیکاں سے مسلح کوئی قتال و سفاک نوخیز ترک مُغ بچہ نہیں ہے بلکہ ہندی شاعری کی مقبول ترسیلی۔ لجیلی۔ الھڑ کامنی ہے۔

علی عادل کی زُبان ابراہیم کی کتابِ نورس کی زبان سے مماثل ہے اور برج بھاشا اور اودھی سے بے حد موثر ہے۔ ہندوستانی موسیقی اور ہندو دیو مالا کا اس کے گیتوں پر گہرا اثر ہے۔ اُس نے قصیدہ غزل۔ مثنوی۔ مخمس اور مثمن کے ساتھ ساتھ متعدد کوت۔ گیت اور دوہے بھی لکھے ہیں لیکن صنف و ہیئت خواہ فارسی ہو یا ہندی، اس کے کلام پر ہندی انعکاس صاف طور پر نمایاں ہے۔ اپنے قصیدوں کی تشبیب میں اس نے عموماً روائتی ہندی شاعری کی تقلید میں عورت کی طرف سے خطاب روا رکھا ہے۔ مثلاً قصیدہ "در نعتِ پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم" میں تو بالکل وہی انداز اختیار کیا ہے جو ہندی ادب میں ہندو اوتاروں کی تعریف کے لئے مخصوص ہے۔ ایک بیت دیکھئے:

پتیاں کو پت دکھایا جب، سیتاں کو ست سکھایا تب
بُتاں توڑیاں ہتھیاں جیسے، ندھیاں بہتیاں سُکھایا ہے[3]

اس بیت میں ہاتھی جیسے بُتوں کو توڑنے کے اسلامی عقیدے کے علاوہ پتیوں کو پت دکھانے۔ سیتوں کو ست کی تعلیم دینے اور بہتی ندیوں کو سُکھا دینے کی جن تین صفات سے پیغمبر علیہ السلام کو متصف کیا گیا ہے وہ بھارتی اوتار

۱۔ کلیات شاہی۔ قصیدہ حمل جل۔ ص ۱۲۶۔ ۲۔ کلیاتِ شاہی ص ۱۲۰
۳۔ کلیات شاہی۔ ص ۱۰۹۔

"یتی ناگر دیو دوت" کی مخصوص صفات ہیں[1]۔ ظاہر ہے یہ محض توارد نہیں ہو سکتا بلکہ ہندی تخیل سے شعوری اور ارادی استفادہ ہے۔

"قصیدہ در منقبتِ حضرت امیرالمومنین" میں تو شاعر وشنو بھکتوں کی کی طرح علی پیا کے ہجر میں بے قرار و مضطرب نظر آتا ہے۔ ذرا قصیدے کی تشبیب ملاحظہ کیجئے۔

"ارے کلال مجکو پیالا پلا میا کا — تا مست ہور دیکھوں مُکرا علیؑ پیا کا
پیو جیو کا گسائیں پیوسوں پرت لگائیں — پینا شراب پیو مل پانے ارت پیا کا

یہی نہیں ذرا علی پیا سے ملنے کے لئے جسم کی اُمنگ۔ ہم آغوشی کی آرزو اور خواہش سپردگی کا بیان دیکھئے۔ اس کے الفاظ۔ اسلوب بیان اور بنیادی خیال پر غور فرمائیے کہ شاعر حضرت امیرالمومنین کو کس روپ میں دیکھتا ہے:

جوبن پھڑک کتے ہیں پیو مست ہو ملیں گے — آلنگ بدل رہوں جب بند کھول انگیا کا
مُج دیکھ پیو چھتیاں سُن مست مد کی بتیاں — جاوے سدا جیا تجھ حسرت سوں دوتیا کا
تن کے مدن پورن میں پیو کی پھرا دورائی — لاگیا ہے بھوگ میٹھا دو دول مد پیا کا[2]

فارسی یا عربی شاعری کی یہ مجال کہاں کہ گسائیں پیا کے ساتھ مل کر شراب نوشی کا خیال دل میں لائے۔ یہی نہیں بلکہ جوبن پھڑک کے کہتے ہیں کہ آج مست ہو کر پیا سے ملنا ہے اس لئے انگیا کے بند کھول کر آلنگن (ہم آغوش) کی دعوت دی جا رہی ہے۔ یہ مستی۔ اور مدن پورن سب پریم مارگی ہندی شاعری ہی میں ممکن ہیں یہاں عورت کے جذبات کا کتنا صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے ایک طرف اُسے پیا کی ہم آغوشی کی خوشی ہے تو دوسری طرف یہ بھی مسرت آگیں خیال ہے کہ میری خوشی کو دیکھ کر دوتیا (سوت) کا دل حسرت سے بھر جائے گا۔ یہ تخیل کسی فارسی شاعر کا نہیں بلکہ برج کی کسی رادھا کی پکار ہی ہو سکتی ہے اس اضطرابِ ہجر اور اُمیدِ وصال میں میرابائی کا درد اور کبیر داس کی لاسانی ہوئی ہے۔

قصیدہ "چار در چار" پر بھی یہی پریم مارگی تصور چھایا ہوا ہے وہاں مدن کی

۱۔ ڈاکٹر موہن اوستھی "سیلن پتر کا۔ بھاگ ۵۱۔ سنکھیا ۳ و ۴ سنہ ۱۸۸۷ ص ۱۰۸
۲۔ کلیات شاہی ص ۱۰۹۔

ماتی، پیا کو اپنے محل میں بُلاتی ہے تو سکھی سے محل کو سنوارنے کی فرمائش کرتی ہے اور خود کدم۔کیسر اور مسک ملاکر گھر آنگن پستی پھرتی ہے اس کا دل سجن سے اس طرح لگا ہے جیسے چکور کا چاند سے۔ یہاں بھی اس خیال نے اُس کی شادمانی کی ایک اور چمک دے دی ہے کہ دوتن (سوت) کا دل آج 'آوارہ' ہوجائے گا۔

مدن کی ماتی ارت کوں پاتی فہم قراری ہوا اُسے جب
سینے کے دُر جگ منیں جتن سوں رکھی رتن کر پرم ہمارا

سکھی سوں بولی پیا بلانا مندر میں میرے مندر سنوارو
کدم و کیسر مُشک ملاکر انگن پہ سارا سٹو پھویارا

سجن سوں دل یوں لگیا ہے میرا چکور چندر رہے جنم جوں
پیا سوں ملتے ہوئی خوشی مُج دوتن کا دل سب ہوا اوارا[1]

عورت کی طرف سے تخاطب صرف قصیدوں ہی میں نہیں بلکہ غزلوں میں بھی نمایاں ہے اور یہاں بھی مکمل طور سے ہندی شاعری کی تقلید نظر آتی ہے۔ ہندی میں بیوی اپنے آپ کو شوہر کی "ارد ھانگنی" مانتی ہے اور اُسے اپنے اس استحقاق کا بھرپور احساس ہے۔ دیکھیے شاہی کے یہاں بیوی اپنے شوہر کے لئے طرح طرح کے پھولوں سے سیج سجاتی ہے لیکن محض ایک روایتی فرض سمجھ کر نہیں بلکہ ارد ھنگ ہونے کی وجہ سے اپنا استحقاق سمجھ کر۔

کئی جنس پھول رنگی لے سیج میں بچھا کر — آنند کری ہوں پیو سوں مل مل وطن میں جم جم
کئی بھاؤتے رجھا کر لیتی ہوں من میں جم جم — ارد نگ ہو میں پیا کی دستی ہوں چھاؤں سم ہو

غزلوں کے چند اور اشعار دیکھیے۔ ان میں نہ صرف تخیل ہندی ہے بلکہ اسلوب اور الفاظ بھی ہندی ہیں۔[2]

لے ہات میں پھل مال گلے لال پہنائے — چو سار چنچل نار کرے پیار اپارا
چت چور پیا سات بھرے نیہ پیالے — شاہی سیتی مے پی کہ لگا نین نظارا

مُدھکر سو آکر نیہ سوں بیٹھا ہے جوں ار بند سوں مل
مُج مُکھ اوپر اے من موہن دستا ہے مُج اس دہات رنگ

[1] کلیات شاہی ص ۱۰۳۔ [2] کلیات شاہی ص ۱۴۹۔

اندر سنوار یا آرتی تج تمک سلونے کے بدل
چند سور دو دیپک دیسیں آکاش سو تھالا ہوا

علی عادل کے کلام میں بعض جگہ عورت کی طرف سے خطاب اتنا کھلا ہوا ہے کہ بدیع حسینی صاحب نے اس کے بعض اشعار کو ریختی کے نمونوں میں شامل کیا ہے۔[1] ایک آدھ نمونہ دیکھیے:

سجن ملنے بلا دے جو چلوں گی پاؤں کر سس سوں
پرت لا پیوتے رہنے نہ پوچھوں گی کدھیں کس سوں

پیا تے دور ہونے میں پڑیا ہے ناگ برہے کا
اوسی کا یاد امرت ہو نہ مرنا ہے مجھے بس سوں

لگے ہیں سیج میں اکثر دوتن کے ہات کے نکہ یوں
تمھارے گال پر چھپ سوں چندر سورج دیاتے ہیں

قصیدہ اور غزل اُردو کو فارسی کی دین ہیں ان پر فارسی روایات اس قدر چھائی ہوئی ہیں کہ آج یہ اصناف اُردو بالکل ایرانی ہوکر رہ گئی ہیں۔ لیکن شاہی کے یہاں ان دونوں اصناف پر فارسی سے زیادہ ہندی کا اثر ملتا ہے۔ نظم کا میدان تو اور بھی وسیع ہے چنانچہ ان کے یہاں ایک نظم 'برہنی' کے عنوان سے ملتی ہے برہنی کے لفظی معنی زنِ مہجور کے ہیں۔ برہنی ایک ایسا گیت ہے جس میں عورت کی زبان سے اس کے جذباتِ ہجر و فراق کا بیان ہوتا ہے یوں تو گیت کا اصل مزاج ہی فراق ہے لیکن برہنی کے نام سے ظاہر ہے کہ اس کا موضوع خاص طور سے برہ کی پیڑا ہے۔ شاہی کی اس برہنی میں بارہ بند ہیں یہاں صرف دو بند نقل کئے جاتے ہیں:

کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات — میں نیہ بندی توں کیتا گھات

دل میرا اپنے سات کیا
مُج برہے میں دن رات کیا
سب بسرا سُکھ ہیہات کیا
کی مُج سوں ایسی دھات کیا

[1] دکن میں ریختی کا ارتقا، بارِ اول ص ۱۹۶۔

کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات میں نیہ بندی توں کیتا گھات

جو برہا جالیا تن کوں اب
پودوک گھیرا گھیریا تب
جیوں ہنومنت جالیا لنکا سب
اب کیسیں سرسوں میرے رب

مَیں مکھڑا دیکھوں پیوٗ کا کب کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات[1]

اس امر کا بار بار ذکر آچکا ہے کہ عورت کی طرف سے خطاب ہندی شاعری کی تقلید ہے۔ لیکن اس کے جذباتِ فراق کے بیان کو برہنی کہنا اور کسی گیت کے لیے صرف اُنھیں جذبات کا مخصوص کرلینا ہندی شاعری کے حصار میں داخل ہوجانے کے مترادف ہے۔ شاہی کی برہنی کو ہم اس کے یہاں ہندی شاعری کو مکمل طور سے قبول و منظور کرلینے کی شہادت کے طور پر پیش کرسکتے ہیں۔ دوسرے بند میں رامائنی ادب کی 'لنکا دہن' کی تلمیح استعمال کی گئی ہے۔

علی عادل کی ہندو دیو مالا سے حیرت انگیز واقفیت کا اندازہ اُس کے اُس کلام سے ہوتا ہے جسے کلیاتِ شاہی میں 'ہندی کلام' کا عنوان دیا گیا ہے۔ پُرانوں میں ایک کتھا "سمندر منتھن" کے نام سے آتی ہے۔ اس میں دیوتاؤں اور دیتوں کی کشمکش کے سلسلے میں سمندر سے امرت نکالنے کے لئے میرپربت کی متھانی (رئی) بنا کر سمندر کو بلویا گیا تھا۔ نتیجے کے طور پر سمندر سے چودہ رتن برآمد ہوئے تھے جن کے نام یہ ہیں:

۱۔ امرت۔ ۲۔ لکشمی۔ ۳۔ سُرا (شراب) ۴۔ چاند۔ ۵۔ دھنونتری وید ۶۔ رمبھا اپسرا۔ ۷۔ اچے سروا (ایک اسپ کامل) ۸۔ کوستبھ منی (ایک نادر ہیرا) ۹۔ پارجات (کلپ ورکش کی طرح کا ایک درخت جس سے جو کچھ مانگو وہی مل جاتا ہے) ۱۰۔ کام دھینو گائے۔ ۱۱۔ ایراوت (راجہ اندر کا سفید ہاتھی)۔ ۱۲۔ شنکھ (ناقوس) ۱۳۔ دھنش (کمان) اور ۱۴۔ وِش (زہر ہلاہل)

اب شاہی کا وہ چھند دیکھئے جس کا عنوان "چودہ رتن در مقامِ کانٹھوا" ہے۔[2]

[1] کلیاتِ شاہی۔ ص ۱۵۹۔ [2] کلیاتِ شاہی ص ۱۶۸

جگت سمُدر منتھیو چترائی رمنی کر سنگار!
پلکہ تیر دہن رمبھا پتری لجیا لچھمین لینے اوتار
کٹا چھ ترنگ مئیں انبرت پکہ کا جرنیہ کوں چندر کیتی ناؤ
موہ سُرا کو ستبھ کیکے ڈوری پارجات دھم تنا سنک سیار
مدن ہست نرکھن دہنتری کام دھین سو دشٹ دُک نوار

اس چھند میں ایک حسینہ کے سنگار کرنے کا اس طرح ذکر کیا ہے کہ اس میں سمندر منتھن کی کتھا کے چودہ رتنوں کے نام آجائیں۔ اس چھند کا ترجمہ سید مبارز الدین رفعت نے اس طرح دیا ہے۔[1]

"نوجوان حسینہ نے کمال عیاری سے اپنے سنگار کیلئے دُنیا کے سمندر کو متھا۔

اس کی پلک کمان کے تیر ہیں۔ اس کی شرم و حیا اپسرا رمبھا جیسی ہے۔ اُس نے گویا خود لکشمی دیوی کا اوتار لیا ہے۔ ترچھے ابرو گھوڑے کی طرح بے تاب ہیں۔ غمزہ چشم آبِ حیات ہے۔ پلکوں میں کاجرا گا ہے اور
محبت کے جوش نے اس کے چہرے کو چاند بنا دیا ہے۔
اس کی محبت شراب ہے اُس نے گلے میں ڈوری سے کوستبھ ہیرا پہن رکھا ہے
اُس کا بدن پارجات پھول کی طرح ہے اور اُس کا گلا سنکھ۔
اس کا دیکھنا وید دھنونتری کا اعجازِ مسیحائی رکھتا ہے۔ اس کی نظر دکھ کو دور کرنے والی کام دھینو گائے ہے۔"

اس ترجمے میں صرف بارہ رتنوں کا نام آتا ہے۔ ہلاہل اور ایراوت غائب ہیں۔ ترجمے میں آخری مصرعے کے پہلے ٹکڑے مدن ہست کے معنی شامل نہیں ہیں۔ شاہی ہندی میں مدن روپ تخلص کرتے تھے لیکن 'مدن ہست' کے معنی 'مست ہاتھی' کے ہیں اس لئے ایراوت کی کمی مدن ہست سے پوری ہوجاتی ہے۔ اب صرف ہلاہل باقی رہ جاتا ہے۔

چھند کے تیسرے مصرعے میں لفظ 'پکہ کا جر' کے معنی 'پلکوں میں کاجل' بتائے گئے ہیں۔ 'ہندی تتھا بھاشا دگیان وِدیا پیٹھ' کے 'علی عادل شاہ کا کاویہ سنگرہ' نامی

[1] کلیاتِ شاہی ص ۱۶۸۔

مخطوطے کے ص ۹۶ پر بھی لفظ (بکہ) ہی ملتا ہے لیکن ذرا سا غور کرنے سے معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ اُردو مخطوطے کو پڑھنے کی غلطی ہے اصل میں یہ لفظ 'بکہ' (بہ بائے عربی بمعنی بِش۔ وِش۔ ہلاہل) ہے اس طرح چھند میں چودہ رتن پورے ہو جاتے ہیں۔

صرف پانچ سطروں میں سمندر منتھن کی کتھا کا نچوڑ بھر دینا صحیح معنوں میں گنڈ کو کوزے میں بند کر دینا ہے اور صرف یہی چھند علی عادل کے کلام پر ہندی تاثرات اور ہندی روایات کا عکس دکھانے کے لئے کافی ہے۔

ابراہیم عادل کی کتاب نورس کے بیان میں ہم بھیروں راگ کی لفظی تصویر دیکھ چکے ہیں اس سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو چکا ہے کہ بھیروں (مہادیو) کی تصویر میں کیا ساز و سامان دکھایا جاتا ہے۔ اسی کی روشنی میں شاہی کا چھند بعنوان "در مقامِ بھیروں" ملاحظہ فرمائیے:

بھیروں بھید بھن جات سو مہا سندر گورورن گھن سار
ترلوچن چندر بیس مکٹ مدہ گنگا سرپ سنگار
ایک ہست مُنڈ ترسول جگل کر تجین سُمرن چترسنکہ ادہار
آسن گج پری شت ویاگرم چرم زجت برنت مندر مردنگ بجاوت نار[1]

مطلب۔ میں بھیروں (یعنی شوجی) کے بھید کہتا ہوں وہ مہا سندر (نہایت خوبصورت) ہیں گھن سار (کافور کی طرح) گورورن (گورے رنگ والے) ہیں۔ اُن کے تین آنکھیں ہیں۔ ماتھے پر چندر (چاند کی شکل کا ٹیکا) ہے۔ مکٹ (تاج) کے بیچوں بیچ گنگا ہے اور سانپوں سے سنگار کئے ہوئے ہیں۔ ایک ہاتھ میں مُنڈ (انسانی کھوپڑی)۔ ترسول دوسرے ہاتھ میں۔ تیسرے میں مالا اور چوتھے میں سنکھ ہے۔ ہاتھی کے چمڑے کے آسن پر براجمان ہیں۔ شیر کا چمڑا اوڑھے ہیں اور اُن کے مندر میں عورتیں مردنگ بجا رہی ہیں۔

یہ چھند پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ اسے ابراہیم عادل کے چھند کو دیکھ کر لکھا گیا ہے۔ ابراہیم کے چھند میں بھیروں کے دو ہاتھ دکھائے گئے ہیں حالانکہ مہادیو کے چار ہاتھ دکھائے جاتے ہیں۔ علی عادل نے اپنے چھند میں اس کمی کو پورا کر دیا ہے

[1] کلیاتِ شاہی۔ ص ۱۷۹۔۱۸۰۔

لیکن اس کے چھند میں مہادیو کی سواری بیل غائب ہے جبکہ ابراہیم کے چھند میں وہ موجود ہے۔

علی عادل نے متعدد ہندی کوّت (کبت) بھی کہے ہیں۔ "پیارے کوں نرک پیاری سکھی سات بول اُٹھے دیکھیں مدن روپ کی کھٹوتی ہے"[1] اس کا نمونہ ہے۔ ایک سویّا بھی موجود ہے (بات او چات پیکھن تین تیا نیتر سوں لا پکے آپ سکائی)[2] اُن کے دوہوں کا نمونہ یہ ہے:

تن تہار و چندنا، اور نک تہار و چاندہ نین ہمارے چکور جیوں، رہے پریت سو باندہ[3]

شاہی کے کلام پر ہندی اثرات کی ایک اور دلیل ان کی ہندوستانی موسیقی سے واقفیت ہے۔ اُن کی کلیات میں بھوپالی۔ اساوری۔ نٹ۔ بہاگڑا۔ دیسی توری۔ کیدارا۔ کانھڑا۔ سارنگ۔ سری گوڑی۔ بھیروں۔ اُڑانا۔ گوڑ ملہار۔ یمن۔ رام کلی۔ پوربی۔ ملار۔ اور بلاول راگنیوں میں بندھے ہوئے چھند شامل ہیں۔

علی عادل کے کلام پر ایک نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ انھیں قدیم سنسکرت ادبی روایات۔ ہندو دیومالا اور ہندی موسیقی سے پوری طرح واقفیت تھی انھوں نے اپنے ہر تخیل کا بیان ایک چابکدست مصور کی طرح نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے جس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ تصویر کے باریک سے باریک خطوط بھی ہندی ایوان سے تیار کئے گئے ہیں۔ اُن کی شاعری چاہے قصیدے کی شکل میں ہو یا مرثیے کی۔ غزل ہو یا مثنوی۔ سویّا ہو یا دوہا لیکن اُن کی لے عموماً حجازی نہیں بلکہ ہندی ہے!

نُصرتی (متوفی ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ء)

نُصرتی کا کلام بھی اس کے ہم عصر دکنی شعراء کے کلام کی طرح ہندی نقوش سے مملو ہے۔ وہ عادل شاہی خاندان کے آخری زمانے کا شاعر ہے اُس کا نام محمد نُصرت اور وطن ارکاٹ تھا۔ نصرتی کے سال پیدائش کا ذکر کہیں نہیں ملتا لیکن

[1] کلیاتِ شاہی ص ۱۸۴ [2] کلیاتِ شاہی ص ۱۸۵
[3] کلیاتِ شاہی ص ۱۸۶۔

سالِ وفات سید شمس اللہ قادری نے ۱۰۹۵ ہجری لکھا ہے[1]۔ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ[2] اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ[3] نے بھی عبدالجبار خاں ملکاپوری کے 'تذکرہ شعرائے دکن' (ص ۱۰۹) کے حوالے سے یہی سنہ نقل کیا ہے لیکن نصیرالدین ہاشمی صاحب نے نصرتی کی 'تاریخِ شہادت' دکن میں اُردو میں ۱۰۸۵ھ بتائی ہے[4]۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو میں بھی انھوں نے سنہ کا اعادہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "جدید تحقیقات سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ء میں نصرتی کی شہادت ہوئی"[5]۔ اس کے بعد انھوں نے نصرتی کی تاریخِ وفات کا قطعہ بھی دیا ہے جس میں مادۂ تاریخ والا شعر یہ ہے :-

سالِ تاریخ آ ملائک نے　　یوں کہے نصرتی شہید رہے

اور لکھا ہے کہ 'نصرتی شہید رہے' سے ۱۰۸۵ نکلتا ہے[6]۔ لیکن 'نصرتی شہید رہے' سے ۱۰۸۵ نہیں بلکہ ۱۲۸۴ نکلتا ہے۔ ظاہر ہے اس مصرع کے آخری لفظ میں غلطی سے الف کو رائے مہملہ سمجھ کر (ا ہے) کو (رہے) پڑھ لیا ہے۔ 'نصرتی شہید اے' سے ۱۰۸۵ ہی برآمد ہوتے ہیں۔ ہاشمی صاحب نے جدید تحقیقات کی کوئی تفصیل تو نہیں دی لیکن تاریخی قطعہ کے پیشِ نظر بھی ۱۰۸۵ ہجری کو ۱۰۹۵ پر ترجیح دی جانی چاہیے۔

نصرتی کی کلیات کا تو صرف نام ہی نام ملتا ہے کسی کی نظر سے وہ آج تک نہیں گذری لیکن اُن کی تین اور تصانیف یعنی مثنوی گلشنِ عشق، علی نامہ اور تاریخ اسکندری ملتی ہیں۔ مثنوی گلشنِ عشق ۱۰۶۸ھ/۵۸-۱۶۵۷ء کی تصنیف ہے۔ 'مبارک ہے یو ہدیہ نصرتی' سے اس کا سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے۔ علی نامہ عادل شاہ کی سوانح حیات ہے جو ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۶ء میں لکھی گئی اور تاریخ اسکندری جس میں سکندر عادل شاہ کی وفات پر شیواجی اور عادل شاہی فوجوں کی نبرد آزمائی کا تذکرہ ہے ۱۰۸۳ھ/۷۳-۱۶۷۲ء کی تصنیف ہے[7]۔

نصرتی کی تصانیف میں دو میلان صاف طور سے نظر آتے ہیں ایک تو یہ کہ

---

[1] اُردوئے قدیم　[2] تاریخ زبان اُردو۔ طبع اول ص ۷۷

[3] ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں ص ۲۰۔　[4] دکن میں اُردو ص ۲۲۴-۲۲۵

[5] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۳۰۱۔　[6] دکن میں اُردو۔ نصیرالدین ہاشمی۔ ص ۲۲۵

ان کے یہاں عربی اور فارسی الفاظ کا تناسب پہلے شاعروں کی نسبت بہت زیادہ ہوگیا ہے دوسرے فارسی عربی الفاظ کی مروج دکنی صورت کو جو دو صدی پہلے سے زبانوں پر چڑھی ہوئی تھیں ترک کرکے ان کی اصل لغوی صورت میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح نفا۔ تسبی اور صحی ایک دفعہ پھر نفع۔ تسبیح اور صحیح کی اصل صورت میں آگئے۔ اُردو کے معرضِ وجود میں آنے کی طرف یہ پہلا اور اہم قدم ہے!

نصرتی کا اصل شاعرانہ کارنامہ اس کی مثنوی گلشنِ عشق ہے جس میں کنور منوہر اور مدھو مالتی کا قصہ نظم کیا گیا ہے۔ اس قصے کو ۱۰۶۵ ہجری میں یعنی گلشنِ عشق کی تصنیف سے صرف تین سال پہلے عاقل خاں رازی نے بھی مثنوی مہر و ماہ کے نام سے فارسی میں نظم کیا تھا۔ قصے کا اصل ماخذ منجھن کی مدھو مالتی نامی ہندی پریم کتھا ہے۔

منجھن کی کتاب نایاب سمجھی جاتی ہے۔ شری جگن موہن ورما نے کوی عثمان کی چترآولی کے مقدمے میں مدھو مالتی کے ایک ناقص الاول و آخر نسخے کا ذکر کیا ہے جس میں ورق نمبر سترہ سے ورق نمبر ۱۳۲ تک موجود ہیں۔ اس میں منجھن کا تخلص تو آتا ہے لیکن اس کے سنہ تصنیف کا پتہ نہیں چلتا۔ بعض اوراق پر کسی نے کچھ یادداشت لکھی ہے جس کے نیچے اس تحریر کی تاریخ ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۶۹ ہجری لکھی ہوئی ہے ظاہر ہے اصل نسخہ اس سے پہلا مکتوبہ ہوگا۔ مدھو مالتی کے اس نسخے میں چوپائی کی پانچ ارد ھالیوں کے بعد ایک دوہے کی ترتیب ہے۔ زبان کا نمونہ یہ ہے :-

مدھو مالت جو سودت جاگی　　برہ اگنی نس سکھ تن لاگی
ادب سانس ہیے گہ گہ آوے　　لجا تج چکھ رُدھر بہاوے
نینن بھرن دھار جن چھوٹی　　سین پور جنو بیر بہوٹی
جب ہی دسن اُگھارت کھولا　　دامنی چمک چمک جنو بولا[1]

منجھن کی مدھو مالتی کا قصہ گلشنِ عشق کے قصے کی بنیاد ضرور ہے لیکن گلشنِ

---

[1] چترآولی (ہندی) مرتبہ شری جگن موہن ورما۔ کاشی ناگری پرچارنی سبھا۔ ۱۹۱۲ء۔ مقدمہ ص ۴-۵

عشق، منجھن کی مدھو مالتی یا عاقل خاں کی مہرو ماہ کا ترجمہ نہیں ہے۔ نہ نصرتی کو منجھن یا عاقل خاں کا خوشہ چین کہا جا سکتا ہے۔ صحیح یہ ہے کہ گلشنِ عشق کو نصرتی کی طبع زاد تصنیف کہا جانا چاہیے۔ منوہر اور مدھو کے قصّہ کے علاوہ نصرتی نے چمپاوتی اور چندر سین کی ایک ضمنی حکایت بھی شامل کر دی ہے!

گلشنِ عشق کے قصّے میں کوئی جدّت نہیں ہے وہی گھسا پٹا پلاٹ جو تھوڑی بہت تبدیلی اور کرداروں کے ناموں میں اختلاف کے ساتھ بیشتر پرانے قصّوں میں پایا جاتا ہے نصرتی کے یہاں بھی موجود ہے۔ بکرم نامی ایک لاولد راجہ اولاد کی تمنا میں راج پاٹ رانی کو سپرد کر کے جنگلوں میں نکل جاتا ہے وہاں ایک سنیاسی سے ایک پھل حاصل کر کے گھر لوٹ کر رانی کو کھلاتا ہے جس سے ایک چاند سا بیٹا منوہر پیدا ہوتا ہے۔ جوتشی بتاتے ہیں کہ چودہ برس کی عمر میں کنور پر بپتا پڑے گی۔ آخر پیشین گوئی سچ ہوئی اور ایک دن پریاں کنور منوہر کو مدھو مالتی کے پہلو میں جا لٹاتی ہیں۔ کنور منوہر اور مدھو مالتی ایک دوسرے پر فریفتہ ہو جاتے ہیں لیکن ذرا دیر میں آنکھ لگتے ہی پریاں پھر کنور منوہر کو واپس اس کے محل میں پہنچا دیتی ہیں۔ اس کے بعد رنج و فراق۔ کنور کا تلاشِ یار میں جنگلوں کی خاک چھاننا۔ پریوں، جنوں۔ اور دیووں سے مقابلے۔ پرندوں کی مدد اور اپنی غیر معمولی ہمت اور شجاعت کی بدولت بعد از خرابیِ بسیار گوہرِ مقصود کا حصول اور بالآخر کنور منوہر اور مدھو مالتی کی شادی گلشنِ عشق کے قصّے کا خلاصہ ہے۔ لیکن یہ مثنوی نصرتی کی غیر معمولی قوتِ بیان کا زندہ ثبوت ہے۔ اس میں جگہ جگہ محلوں۔ باغوں۔ دریائی سفر۔ جنگ و جدال۔ رسم و رواج۔ اور شادی بیاہ کے اہتمام۔ گلزاروں کی چمن بندی۔ چاندنی رات کی دلکشی۔ جنگلوں اور بنوں کی ہیبت ناکی اور مختلف مناظر کے بڑے جیتے جاگتے مرقعے ملتے ہیں۔

مثنوی باوجودیکہ حسبِ معمول حمد۔ مناجات۔ نعت۔ منقبت اور حضرت مخدوم دین سید محمد کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور اس میں کنور منوہرو مدھو مالتی اور چنپاوتی و چندر سین کے بیاہ کے موقعوں پر عقد۔ قاضی۔ مہر اور وکیل کی بے جوڑ بوالعجبیاں نظر آتی ہیں لیکن اس پر ہندی اثرات سے انکار نہیں

کیا جا سکتا۔ اُس کی زبان میں سنسکرت کے تت سم اور تدبھو مفرد الفاظ کے علاوہ اُپدیش (ص ۱۴)۔ پرکاج (ص ۴۵)۔ سرپ سکھ (ص ۵۳)۔ جگ ادھار (ص ۱) جگت گرُو (ص ۲۲)۔ جگ پتی (ص ۴۹)۔ سورج چھتر (ص ۱۱)۔ چھتر دھاری (ص ۴۶)۔ دکھن پتی (ص ۲۴)۔ کنچن کنک (ص ۱۵)۔ گج مست (ص ۳۳) اور گن گیان (ص ۴۶) جیسی ہندی تراکیب بھی معتد بہ تعداد میں نظر آتی ہیں۔ ہندی تشبیہات تو مثنوی میں بھری پڑی ہیں۔ مثلاً جسم کے اعضا میں ناک کو کھانڈے کی دھار اور چنپے کی کلی سے کلائیوں کو کنول کی ڈالیوں سے۔ نازک انگلیوں کو کیلے کی نرم اور نازک نئی کلی سے۔ روماولی (روئے خط جو گردن سے پیٹ تک جاتا ہے) کو جل کی دھار سے۔ ناف کو بھونرے سے۔ پیٹھ کو 'گنگ پیٹ' سے۔ ساقِ ران کو کیلے کی کھانپ سے۔ پیشانی کو ہاتھی کے مستک سے۔ اور رفتار کو ہنس کی چال سے مشابہ کیا گیا ہے۔ مدھو مالتی کا سراپا انھیں تشبیہات کی مدد سے پیش کیا گیا ہے۔

سرنگ دھار کھنڈے کی ناسک نول	چنپے کی کلی زرد رو جس اگل
کلائی دیکھت نرم تس ہات کیچہ	کنول ڈال ڈوے جھلوں جھل کے بیچ
کہ انگلیاں کہ ہے موزِ سوواں کچی	کلی بیچہ کی او بی کنولی بچی
لگے اس پہ روماولی جل کی دھار	سُہے ناف بھونرے نمن تس منجار
دیسے گنگ کا پیٹ پر پیٹ ڈھال	بہتا نیر سوتس میں چوٹی کے بال
سُہن ساق رانا سوں رہنے میں تھاپ	پھرا کر رکھی جونکہ کیلے کے کھانپ
چڑے مکہ اگر تس کی بالا نین	کپولی متے کج کی رہی پھول بن
زہے چال تی ہنس کی نرخِ قدم	رکھے شیش ماسکہ کے سر پہ بدم[1]

ہندی تشبیہوں کے علاوہ مثنوی میں ہندی گلشنِ ادب کے مانوس طیور چہچہاتے نظر آتے ہیں ہنس۔ مور۔ کوئل۔ پپیہا۔ چکوا چکوی بار بار نظر نواز ہوتے ہیں۔ نصرتی نے کہیں انھیں استعاروں کی طرح اور کہیں تشبیہوں کی طرح استعمال کیا ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیے:

تجا جفت چکوا ستم رات کوں — سو چکوی دھری برہ کی دھات کوں!

---

[1] ۔ گلشنِ عشق مرتبہ مولوی عبدالحق۔ ۱۹۵۲ء ص ۷۳۔

پڑا تھا گلا کوئلاں کا تمام بہولیاں تھیاں سگل بلبلاں خوش کلام[1]

ہندی تلمیحوں کے سلسلے میں دکنی ادب نے ہندو دیو مالائی تصورات سے اخذ و قبول کو ہمیشہ اپنا شعار بنایا ہے۔ علی عادل شاہ کے بیان میں سمندر منتھن اور چودہ رتنوں کی تلمیح کی بنیاد پر اُن کا چھند "چودہ رتن" ہم دیکھ چکے ہیں۔ کنور منوہر کا جنم ہوتا ہے تو جوتش پیشین گوئی کرتے ہیں کہ وہ ایک خوش نصیب اور بلند اختر شہزادہ ہوگا۔ نصرتی نے اس موقع پر یہ شعر کہا ہے:

ہنر کا تو دریا اُچ آئے ہت نکالے سو چودہ رتن پھیر کے ست[2]

یہاں خوش نصیبی اور کامرانی کی معراج چودہ رتن نکالنے کی تلمیح سے ظاہر کی گئی ہے۔

ہندی میں بہت سی ایسی کتھائیں آتی ہیں جن میں کوئی دیو جنگ میں زخمی ہوتا ہے تو اس کے خون کے قطروں سے دوسرا دیو پیدا ہو جاتا ہے۔ یا خود دیو لڑائی میں مختلف جانوروں کی شکلیں اختیار کر کر کے لڑتا ہے۔ ان دیووں کے تعداد بھی انسانوں سے مختلف ہوتی ہے مثلاً راون کے دس سر اور بہت سے ہاتھ دکھائے جاتے ہیں۔ مہادیو کے چار ہاتھ دکھائے جاتے ہیں۔ نصرتی ایک بدذات دیو کی ہیئت کذائی انھیں ہندی روایتوں کی مدد سے بیان کرتے ہیں۔

گپت روپ دھرتا ہے کئی اپنے پاس بھراتا ہے بھیساں برے بے قیاس
وے اصل اس کا جو یک قد ہے بس اسے پانچ سر ہور اہیں ہات دس
پڑی باٹ اوٹھ تیجھ میں یو دغل مگر بھیم سا گرز لے کر بغل

یہ دیو مر مر کے زندہ ہو جاتا ہے۔ یہ تمام تصورات قدیم ہندی افسانوی ادب سے ماخوذ ہیں۔ بھیم کا گرز (گدا) مہابھارت سے لیا گیا ہے۔

ہندوؤں میں زمانہ قدیم سے یہ رواج چلا آتا ہے کہ کسی مہم پر جاتے وقت یا فتح کے بعد واپس آنے پر سورماؤں اور عزیزوں کی آرتی اُتاری جاتی ہے آرتی اُتارنے کا طریقہ یہ ہے کہ ایک سجے ہوئے تھال میں گوندھے ہوئے آٹے

[1] گلشنِ عشق مرتبہ مولوی عبدالحق۔ ۱۹۵۲ء ص ۱۹۲ [2] گلشنِ عشق۔ ص ۲۰

کے چراغ بنا کر گھی ڈال کر جلائے جاتے ہیں۔ جس مرد کی آرتی اُتارنی مقصود ہو عورت اس تھال کو مرد کے چہرے اور سر کے چاروں طرف گھماتی (وارتی) ہے اور تھال مرد کے ہاتھوں میں دے دیتی ہے۔ اس کے بعد تھال میں رکھے ہوئے چاول اور پھولوں کی پتیاں مرد کے سر پر پھینکتی ہے۔ دوبارہ تھال لے کر پھر اسی طرح وارتی ہے۔ اسی طرح کئی مرتبہ کیا جاتا ہے۔ ہندی میں آرتی اُتارنا نہایت محبوب خیال ہے۔ آج بھی شادی میں جب دولھا بارات لے کر پہلی مرتبہ دُلھن کے دروازے پر پہنچتا ہے تو پہلے دولھا کی آرتی اُتاری جاتی ہے۔ نصرتی نے آرتی اُتارنے کی کیا محاکاتی مرقع کشی کی ہے۔ انھوں نے آرتی اُتارتے وقت آنچل سے چنور کا کام لینے کا اضافہ اپنی طرف سے کر دیا ہے:

سو اس سور کوں دیکھ چنپاوتی کری مستعد نور تن آرتی
دھر یک ہاتھ دھن نور تن آرتی کھڑی ہے سنگاتی اوپر وارتی
دوجے ہاتھ سوں کر انچل کا چنور اُڑاتی ہے ہر ہر گھڑی تس اوپر[1]

آرتی کے علاوہ سہاگ رات سے پہلے چوک پورنے اور ہلد کی خالص ہندوانہ رسوم بھی گلشنِ عشق کے صفحات پر نظر آتی ہیں:

ملاوے کی جب رین نزدیک آئی
ہلد کی ہوئی رسم تی جگ کنچن
بچھا چوک موتیاں کے بھرنے بدل

تعجب یہ ہے کہ جو شخص ہندو شادی کے موقع پر "بستن عقد منہرو مالتی" کے عنوان سے خالص اسلامی عقد و نکاح کا بیان کرتا ہے وہ ہندو معاشرت کے ایسے حقیقی مرقع کیسے پیش کر پاتا ہے۔

گلشنِ عشق کا بنیادی قصہ بہرحال ایک ہندی پریم کتھا سے لیا گیا ہے اس لئے مثنوی میں بکرم کا بے اختیاری کے عالم میں جوگی بن کر نکل پڑنا۔ فقیر کے دئے ہوئے پھل کھانے سے بیٹا پیدا ہونا۔ مدھو مالتی کا اس کی ماں کے گلاب چھڑکنے سے چڑیا بن جانا۔ شہزادی کا دیو کی قید میں ہونا اور میر قصہ کا دیو کو جنگ

[1] گلشنِ عشق۔ ص ۱۲۳-۱۲۴

میں مار کر شہزادی کو رہائی دلانا جیسی تمام روایتیں وہی ہیں جو قدیم ہندی افسانوی ادب میں نہایت مقبول و مروّج رہی ہیں۔ مثنوی کی زبان میں ہندی الفاظ کے استعمال اور دیو مالائی تصورات کی جھلک نے گلشنِ عشق کو ہندی تاثرات سے کلیتہً معرّا نہ رہنے دیا۔

فائز دکنی

زوالِ گولکنڈہ کے زمانے میں ایک اور شاعر جس کے کلام پر ہندی کا گہرا عکس ہے فائز دکنی نظر آتا ہے۔ فائز کے حالاتِ زندگی معلوم نہیں لیکن اس کی ایک مثنوی "رضوان شاہ و روح افزا" کے نام سے ملتی ہے۔ خود مثنوی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی نام کی فارسی نثری کہانی کا منظوم دکنی چربہ ہے۔ مثنوی کا نام اور سالِ تصنیف ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۳ء اس قطعہ سے ظاہر ہے:

اتھا جس وقت سالِ ہجرت ہزار — دس اوپر نود اس کے اوپر چہار
ہوا قصہ رضوان شاہ کا تمام — نبی ہور علی پر ہزاراں سلام[1]

رضوان شاہ روح افزا کا ماخذ ایک فارسی کتاب ہے اور کرداروں کے نام بھی اسلامی ہیں لیکن اس کے قصّے کی تمام روایات قدیم ہندی افسانوی ادب سے مستعار لی گئی ہیں۔

مثنوی میں ایک پری یا اپسرا ہرن کی صورت اختیار کرتی ہے اور رضوان شاہ کو مبتلائے عشق کر کے تالاب میں غائب ہو جاتی ہے۔ اس کا بیان دیکھئے اور ہرن کا حلیہ ملاحظہ فرمائیے:

انکھیاں اس کی یاقوت سُتا بدن — کھُراں پانچ، دُم لال۔ سینہ کندن
دیکھیا شاہزادہ سو گُم ہو رہا — چلا اس پہ تیزی پکڑنے لگا
دسیا ایک چشمہ او سبزے نئے — ہرن دوڑتی گئی او چشمے کنے
پڑی ہور ہوئی غیب چشمے بھیتر — چلا شاہزادہ بھی تھوڑا اُتر

---

[1] ۔ بحوالہ مضمون "دکنی ہندی کا اہم کوی فائز" از دیوی سنگھ چوہان مطبوعہ سمیلن پتریکا۔ بھاگ ۵۲۔ سنکھیا ۱ و ۲۔ ماگھ۔ جیشٹھ شک ۱۸۸۸۔ ص ۵۰۔

رامائن میں ایک راکشش سونے کا ہرن بن کر سیتا جی کی کٹیا کے سامنے کلولیں کرنے لگتا ہے جسے دیکھ کر سیتا جی رام چندر سے اُسے پکڑ لانے کی ضد کرتی ہیں۔ فائز کے یہاں نہ صرف یہ تصور رامائن سے مستعار ہے بلکہ اس کے ہرن کا حلیہ بھی جو ہو رامائن کے "کنچن مرگ" (طلائی ہرن) سے مماثل ہے۔ ہندی ادب میں اپسرا تالاب کی دیوی سمجھی جاتی ہے اسی لئے "جل پری" کی اصطلاح بنی۔ فائز کی پری بھی پانی میں ہی رہتی ہے:

پری تھی ٹکر دل میں یوں دھست کو رہی — پری نے تو پانی میں کیوں ڈُب کے رہی
ٹھکانا پریاں کا ہے چشمے کنے — اُنوں کا سنچر ہیں ہے ادیاں منے

ہندی پریم کتھاؤں میں سنیاسی یا جوگی ہمیشہ نظر آتے ہیں۔ کہیں میر قصہ عالمِ مایوسی میں جوگی بن کر جنگل کی راہ لیتا ہے تو کہیں جوگی یا سنیاسی افرادِ قصہ کو کرامات۔ تحفے عطا کرتے نظر آتے ہیں فائز کی اس مثنوی میں نہ صرف اس ہندی افسانوی روایت کی پیروی کی گئی ہے بلکہ اُس کا سنیاسی بالکل ہندی ساز و سامان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ سر پر جٹا۔ بڑھے ہوئے ناخن بھبھوت اور آنکھیں بند کئے ہوئے مُنہ سے رام رام کی جاپ ہمیں ہندی کہانیوں کے جوگی اور سنیاسیوں کی یاد دلاتی ہے۔

دسیا اس نے اک سنیاسی گنبھیر — کہ تر لوک پتی پانے میں بے نظیر
جٹا سر کے تھے جھاڑ کی جڑ سمن — نکھاں ہاتھ کے جیوں کہ تھے تاڑ بن
لگایا اتھا پگ تلک سر سے راکھ — کہ بن آئینہ جیوں ہوئے..... پاک
انکھیا موند کہتا اج وہ رام رام — پگ رام کے نام اس پہ حرام[1]

غالباً رضوان شاہ و روح افزا پہلی دکنی مثنوی ہے جس میں نصرتی اور ابن نشاطی وغیرہ کی روش کے خلاف اس کے ابواب کے عنوان بجائے فارسی کے دکنی ہی میں قائم کئے گئے۔ مثنوی کی زبان میں ہندی کے علاوہ بہت سے الفاظ مراٹھی کے بھی آتے ہیں جو مقامی اثر کا نتیجہ ہے۔

---

[1] ۔ مثنوی رضوان شاہ و روح افزا مرتبہ جناب سید محمد ریڈر شعبہ اردو عثمانیہ۔ نمبر ۱۲۸۵-۱۲۸۶-۱۲۸۸-۱۲۹۰-

فائز کی یہ مثنوی اورنگ زیب کے ہاتھوں سقوطِ گولکنڈہ سے صرف چار سال پہلے لکھی گئی۔ اُردو اس وقت بہت سے نشیب و فراز دیکھ چکی تھی۔ ہندی روایات کے سقوط کا عمل شروع ہو چکا تھا اور اس میں فارسیت کا غلبہ ہوتا جاتا تھا اس کے باوجود مثنوی میں ہندی افسانوی ادب کے اکثر عناصر صاف و نمایاں طور سے نظر آتے ہیں۔

قاضی محمود بحری (متوفی ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۸ء)

ہندی ادبی روایات سے متاثر دکنی زبان کی ایک اور مشہور مثنوی قاضی محمود بحری کی مصنفہ "من لگن" ہے۔ قاضی محمود کے والد کا نام بحرالدین تھا اس رعایت سے وہ بحری کہلاتے تھے۔ وہ ضلع گلبرگہ کے قصبہ گوگی کے رہنے والے تھے ان کا سنہ وفات سنہ ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۸ء ہے جیسا کہ قطعہ تاریخ کے اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

گوش کر دم ندائے رحلت اُو　　داخل مجلس رسول اللہ [1]

قاضی محمود بحری صاحبِ شریعت و طریقت بزرگ تھے، قاضی بھی اور صوفی بھی لیکن معلوم ہوتا ہے کہ سنت سورداس کی طرح اُن کا ابتدائی زمانہ مستی و شاہد پرستی میں گذرا تھا چنانچہ 'من لگن' کے سببِ تالیف کے سلسلے میں خود فرماتے ہیں۔

چالیس برس یہی تھی مستی　　بو عشق ہور شاہداں پرستی

بیجاپور کا آخری سلطان سکندر عادل شاہ قاضی صاحب کا بڑا معتقد تھا۔ ایک مرتبہ اورنگ زیب سے بھی ان کی ملاقات کا ذکر ملتا ہے۔ کہتے ہیں کہ کسی نے اورنگ زیب سے شکایت کی کہ قاضی صاحب بھنگ پیتے ہیں۔ قاضی صاحب نے اورنگ زیب کے سامنے بھنگ کا پیالہ منگایا لیکن اُن کے ہاتھ میں پہنچ کر وہ دودھ بن گیا۔

مثنوی من لگن ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰-۱۷۰۱ء میں تصنیف ہوئی۔ مثنوی کے خاتمے پر یہ شعر آتا ہے۔ ؎

بحری تھی یہی کتک برس تھے　　بارہ اُپر ایک سو برس تھے [2]

---

[1] ۔ مثنوی "من لگن" مرتبہ محمد سخاوت مرزا۔ ۱۹۵۵ء۔ ص ۲۷

[2] ۔ من لگن۔ مرتبہ محمد سخاوت مرزا۔ ۱۹۵۵ء۔ ص ۴۱۔

مصنف کے اعتقادات کا اس کی تصنیف پر بے حد اثر پڑتا ہے۔ قاضی بحری حلول و اتحاد تجزی و تبعیض کے قائل معلوم نہیں ہوتے۔ من لگن کے شروع میں جو اشعار آتے ہیں اُن پر ویدانت کے برھم واد کا پرتو نظر آتا ہے۔ اُن کے یہ اشعار صوفیاء میں بڑی عقیدت کے ساتھ پڑھے جاتے ہیں:

اے روپ ترا رتی رتی ہے　　پربت پربت پتی پتی ہے
پربت میں ادک نہ کم پتی میں　　یکسار ہے راس ہور رتی میں [1]

ہندو عقیدے کے مطابق روح غیر فانی ہے۔ موت محض تبدیل قالب کا نام ہے۔ آتما یا روح بار بار نئی نئی شکلوں میں جنم لیتی ہے اور آخر جب اُسے موکش (نجات) ہو جاتی ہے تو وہ اس جنم مرن کے چکر سے چھوٹ جاتی ہے۔ مسئلہ تناسخ کا یہی بنیادی عقیدہ ہے۔ بحری کے اِن اشعار کو دیکھئے وہ کس خطرناک حد تک اس قدیم ہندو عقیدے کے قریب پہنچ جاتے ہیں:

تھا آد میں آدمی مکرّم　　اب کیا تو کہوں طلسمِ اعظم

آیا ہے اتھے جو آڑ پردے　　ایسیچہ انت پھاڑ پردے
گلگشت کیا ہزار تن کا　　پن چاہ چھٹیا نہ اس چمن کا
جانا ہے پھر آپ نے چمن کوں　　آپس کے قدیم انجمن کو

اِن اشعار میں تناسخ کا عقیدہ صاف اور بیّن طور سے جھلکتا ہے۔

یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ ہندی کے جتنے بھی پُرانے شاعر ہوئے ہیں اُن میں سے اکثر و بیشتر ایشور بھگت سنت تھے اور ایشور بھگتی میں گیت اور بھجن گانا اُن کا شعار تھا۔ اسی لئے ہندو مذہب میں راگ یا موسیقی کو جزوِ عبادت سمجھا جاتا ہے جبکہ اسلام میں اسے گناہ بتایا گیا ہے۔ ہندی سنت شاعروں کے اثر سے صوفیاء نے بھی موسیقی کو اپنایا۔ انھوں نے نہ صرف سماع کی محفلیں جمانی شروع کیں بلکہ اپنی تصانیف میں بھی کھُلم کھُلا موسیقی کی تعریف و توصیف کی۔ ظاہر ہے یہ ہندو سنت شاعروں کا ہی اثر ہے۔ قاضی محمود بحری نے 'من لگن' میں "در بیانِ سرورِ دلکشا گن

---

[1] ۔ من لگن۔ ص ۱

شمشیر سرودِ عشق و سماع" کے عنوان سے راگ (موسیقی) کی کس عقیدت کے ساتھ قصیدہ خوانی کی ہے اس کا نمونہ دیکھئے:

اس راگ سوں روگ تن تے بھاگے — اس راگ سوں بھوگ من میں جاگے
بیراگ یہ لیاوتا ہے یو راگ — اس راگ کوں مول کیا تو بیراگ
یو راگ خوراک جیو کا ہے — یو جیو خوراک پیو کا ہے
جس جیو کے تئیں نہ راگ لاگے — تس جیو بھلا جو آگ لاگے
مانس نہیں ماس ہاڑ ہے او — پولاد - پھتر - پہاڑ ہے او!

خیالات اور عقائد سے قطع نظر اگر مثنوی کا انداز بیان دیکھئے تو اس پر بھی ہندی اثرات کا گہرا پرتو ملتا ہے وہ اپنی تشبیہات کے لئے ہندی عناصر مستعار لیتے ہیں۔ چمپا کی کلی۔ انار دانے۔ جامن۔ بجالو۔ رینوتی جیسی ہندی لطافتیں ان کے کلام میں جا بجا نظر آتی ہیں۔ ایک سراپا کے چند متفرق اشعار ملاحظہ کیجئے اور اس کے بیان کی ہندی سے قربت دیکھئے:۔

یک نار تھی سرتے پگ تلک نور — جس نور سمور سور مزدور
جس موکھ کی دیکھتے ہوئے باؤ — سورج سوں سسی سوں چین ہو رجاؤ
جس ٹکہ انگے کہ ٹلے سسی کا — صافی منے بلکہ آرسی کا
چنپے کی کلی جو او ہے ات پاک — جس ناک کے رشک سوں ہے غمناک
ہیں دنگ دسن کو دیکھ سیانے — نادان بھی جو انار دانے
جس کی جو جلاٹ ہوئے نارنگ — جامن کے نمن سیاہ جا رنگ
لے پانوں کے نک تے تاکہ تالو — لبریز تھے لج میں جوں بجالو
چودا برس اس سہیے میں بھر تھی — آچودویں رات کی چندر تھی
یوں چک میں چمک اس مدن متی کے — جوں پھول میں پھول رینوتی کے [1]

بجری نے اس سراپا میں اپنی مدن متی ناری کے جسم کے ہر عضو کی تزئین ہندی تشبیہوں کے سہارے کی ہی۔ تخیل کے ساتھ الفاظ بھی ہندی ہی سے مستعار لے گئے ہیں۔ ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہئے کہ بجری صرف حسن و عشق کے بیان میں ہندی

[1] ۔ مثنوی من لگن مرتبہ محمد سخاوت مرزا - ۱۹۵۵ء ص ۱۱۹-۱۲۰-

سے استفادہ کرتے ہیں۔ صحیح یہ ہے کہ انھوں نے من لگن میں جس موضوع کو بھی لیا ہے اس کا اسلوب اس طرح ہندی سے متاثر ہے۔ قاضی صاحب 'در بیانِ توحید' میں کہتے ہیں:

جن جوت میں گیان کوں اُپایا — وہ گیان ہوا جگت کوں مایا
سورج سوں دیا سری سسی کوں — جوں آنک سوں صفدر آرسی کوں

اور 'سببِ تصنیف کتاب' کا انداز یہ ہے:

ہر بوند نہ یک امول موتی — موتی نہ ہر ایک بیت جوتی
ہندی تو زبانچہ ہے ہماری — کہنے نہ لگی ہمن کون بھاری

من لگن کو دیکھنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بجری کے ذخیرۂ الفاظ میں سنسکرت اور ہندی الفاظ کے انبار لگے ہوئے تھے۔ انھیں نہ صرف بول چال کے ہندی الفاظ پر عبور حاصل تھا بلکہ ہندی ادب میں مذہبی تصانیف میں جن الفاظ کا عموماً استعمال ہوتا ہے اُن سے بھی بجری کو کماحقہٗ واقفیت حاصل تھی۔ 'در بیانِ عرفان' کے تحت جو ابیات من لگن میں موجود ہیں اُن سے بجری کی ہندی مذہبی اور فلسفیانہ اصطلاحات سے شناسائی کا ثبوت ملتا ہے۔ ذرا صوفیانہ تصورِ عرفان کی یہ تصویر ملاحظہ فرمائیے:۔

جے گنج گپت میں تھا جو مایا — باہاں پکڑ اس کوں بھار لایا
یو سول بی گیان سو کشم گیان — آکار بی گیان بل اگم گیان!
یو سات دھرت یو نو گگن گیان — پنج بھوت کے پانچ یو رتن گیان
یو بھوگ بی گیان ابھوگ بھی گیان — یو جپ بی تو گیان جوگ بی گیان
پیتا بی تو گیان پوت بی گیان — یو بیج کپاس سوت بی گیان
سب گیان ہیں گیان کے گھڑے ہیں — آدھار سوں گیان کے کھڑے ہیں [1]

کیا ان اشعار کو کسی طرح بھی سنت کویوں کی بانی اور ساکھیوں سے مختلف کہا جا سکتا ہے۔ اس میں گیان کا تصور وہی ہے جو ویدانت سے متاثر تصوف میں پیش کیا جاتا ہے بجری نے اس کے بیان میں خالص مذہبی اور نرگنی سنتوں میں

[1] ۔ من لگن ۔ (انتخاب از ص ۴۹-۵۳)

مستعمل اصطلاحات کی مدد لی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بحری نے جتنے ہندی الفاظ استعمال کئے ہیں، شاید ہی کسی دکنی تصنیف میں اتنے الفاظ ملتے ہوں۔ وہ آدی گرو (ص ۱۲۳)۔ آدی مورت (ص ۴۵) اتاولا ناگ (ص ۱۲۵)۔ اچپل استری (ص ۱۲۲)۔ پرم کلوے (ص ۷۷)۔ جیو کی جمنا (ص ۳۲) رنگ رس (ص ۱۲۰) رکت بھری تلوار۔ سورس استری (ص ۱۲۰)۔ مدن متی (ص ۱۲۰)۔ اور مانس مورت جیسی ہندی تراکیب بے دریغ استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ ہندی کے مطابق الفاظ کے شروع میں (اَ) لگاکر اضداد بنانے میں انھیں کمال حاصل ہے چنانچہ دھرم سے ادھرم۔ مول سے انمول۔ آد سے اناد۔ بھوگ سے ابھوگ۔ پنڈت سے اپنڈت۔ روپ سے اروپ۔ کھنڈ سے اکھنڈ۔ من سے انمن جیسی اضداد من لگن میں بار بار آتی ہیں۔

بحری کو الفاظ سازی میں بڑی مہارت حاصل تھی۔ کہیں ہندی اور فارسی الفاظ میں جوڑ لگاکر اور کہیں دو ہندی الفاظ سے نئے الفاظ بنا لیتے ہیں تعلقات بھنجن۔ جنتر کار۔ گت کار۔ نعت نگر اور نظر نگر فارسی ہندی کے میل کی مثالیں ہیں۔ اور پون ٹکورا (ضربِ سبک)۔ پنڈ پنج بھوتی (جسم عناصری)۔ پنت پاجیانہ (رکِ روی)۔ پرت پٹن (عشق آباد)۔ پرنگر (پردیس)۔ جگت اجال (نورالسموات والارض) جگت پال (رب العالمین)۔ دِشٹ پلیٹ (بازگشتِ نظر)۔ کھن لال (معدن لال) موتی ڈھال (دُرِ غلطاں)۔ مرجیاں (فنا وبقا) کے علاوہ گیان گھر۔ گھرگیاں۔ سلیچھن۔ آڑے گن۔ ٹیڑے گن۔ ان گنت گن۔ سلونا سنگار۔ نوی ریت۔ ہری راونی۔ کارن مہاکارن۔ شاہ کارن۔ راج کارن۔ من پٹن۔ پنڈ پٹن۔ پربت نمن۔ اور اسی قبیل کے نہ معلوم کتنے الفاظ و تراکیب ہندی مفردات کے عقد سے بنائے گئے ہیں۔ ڑا کے لاحقے سے ہندی قاعدے کے مطابق اسم تصغیر کی بھی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ چھیلڑا۔ غریبڑا۔ (غریب سے)۔ اور نیندڑی (نیند سے) اس کی مثالیں ہیں۔ بعض اصطلاحات تو ایسی ہیں جو سوائے من لگن کے کہیں اور مشکل سے نظر آئیں گی۔ قدیم کو ٹھری (عالم الغیب)۔ مڑی (عالمِ غیب)۔ کوٹھری (شکم مادر) ص ۸۶۔ دالان (دُنیا) مہاجان (عارف) ص ۸۶۔ اور سرب لطیفہ (لطیفہ غیبی) ص ۸۹ کو بحری نے مخصوص معنی میں استعمال کیا ہے۔

مندرجہ بالا الفاظ کا جائزہ لینے سے ایک امر نمایاں طور سے ظاہر ہوتا ہے۔ بحری نے الفاظ سازی میں عموماً عربی فارسی کا نہیں بلکہ ہندی کا سہارا لیا ہے۔ انھوں نے جو الفاظ و اصطلاحات وضع کیں آج ہم اُن میں سے بعض کو ناپسند کرسکتے ہیں لیکن اُن کی جراتِ رندانہ کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے اور جب ہم دیکھتے ہیں کہ من لگن کی تصنیف ایسے زمانے میں ہوئی جب ہندی الفاظ کی جگہ فارسی الفاظ کے استعمال کا رُجحان بڑھ رہا تھا تو یہ کہنا پڑتا ہے کہ بحری اس نئے اقدام کے موید نہ تھے بلکہ انھیں وہ قدیم ہندی روایات عزیز تر تھیں جنھوں نے نہ صرف قدیم دکنی ادب کو جنم ہی دیا تھا بلکہ اُس کی تزئین و آرائش میں بھی اہم ترین کردار ادا کیا تھا۔

ولی۔ (متوفی ۱۷۰۷ عیسوی)

ولی کو کسی نے اُردو شاعری کا باباآدم بتایا تو کسی نے اسے اُردو کا سب سے پہلا صاحبِ دیوان شاعر کہا۔ اُسے جہانِ سخن کا ولی اور اس کے سخن کو کرامت اور اعجاز کا درجہ دیا گیا۔ انتہا یہ ہے کہ میر نے بھی اپنی ریختہ گوئی کے گناہ کے جواز میں ولی کے نام کا ہی سہارا لیا۔ اساتذہ نے اُس کے دامن پر کس کس طرح نمازیں پڑھی ہیں ذرا اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے کیجئے:۔

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں — لیکن ولی ولی ہے جہان سخن کے بیچ

آبرو شعر ہے ترا اعجاز — پر ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے — معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا (میر)

بعض شارحین کے مطابق میر کے شعر میں معشوق سے ولی کی طرف اشارہ ہے گو مجھے اس میں تامل ہے۔ بہرحال اس باشندۂ دکن کے تفصیلی اور مستند حالات کسی نے جمع کرنے کی کوشش نہ کی۔ چنانچہ آج اس کے نام و نسب۔ وطن تعلیم اور تاریخ وفات تک کے بارے میں مختلف اور متضاد بیانات ملتے ہیں سالِ ولادت کا تو کہیں ذکر بھی نہیں ملتا۔

جدید تحقیق کی روشنی میں ہماری معلومات یہ ہیں کہ ولی کا نام شاہ ولی اللہ

اور اس کے والد کا نام شریف محمد تھا[1]۔ اس کا اصل وطن احمد آباد گجرات تھا لیکن اس نے اپنی عمر کا کافی حصہ دوسرے مقاماتِ دکن میں بسر کیا[2]۔ یہ دوسرے مقامات دکن کون سے ہیں اس کی کوئی صراحت نہیں ملتی صرف میر نے اپنے تذکرہ نکات الشعراء میں ولی کو اورنگ آبادی لکھا ہے چونکہ گجرات بھی پہلے دکن کا ہی جزو سمجھا جاتا تھا اس لئے ولی کو دکنی کہنے میں کوئی قباحت نہیں ہے۔ خود ولی بھی اپنے آپ کو دکنی ہی کہتا ہے:

ولی ایران و توراں میں ہے مشہور　　اگرچہ شاعرِ ملکِ دکن ہے[3]

پنڈت کیفی دتاتریہ نے چندر بھان برہمن کے تذکرے کے سلسلے میں ولی کا سالِ وفات بغیر کسی حوالے کے ۱۰۹۰ ہجری لکھا ہے[4] جو یقیناً غلط ہے۔ کیونکہ ملفوظات کبیری (تالیف ۱۰۶۰ھ/۱۶۴۹ء) میں مولانا شریف احمد کی اولاد میں ولی کا نام بھی درج ہے۔ اس سے ظاہر ہے ولی ۱۰۶۰ ہجری سے قبل پیدا ہوئے تھے۔ ولی کے والد شریف محمد نے ۱۰۷۲ھ میں وفات پائی[5] اس لئے بھی ۱۰۷۹ھ ولی کا سالِ پیدائش غلط ثابت ہوتا ہے۔

ولی کے سالِ وفات کے متعلق اصل میں اب بحث بے سود ہے تاہم حمید بمبئی میں دیوانِ ولی کا ۱۱۵۲ ہجری کا مکتوبہ ایک مخطوطہ محفوظ ہے جو مفتی احسن کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس مخطوطے کے آخر میں ایک قطعہ دیا ہوا ہے جس سے ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ معلوم ہوتا ہے[6]

مطلع دیوانِ عشق سید ارباب دل　　ولیِ ملکِ سخن صاحبِ عرفاں ولی
سالِ وفاتش خرد از سرِ الہام گفت　　"بادِ پناہ ولی ساقیِ کوثر علی"

آخری مصرعے کے اعداد ۱۱۱۸ میں سرالہام کا ایک عدد بطور تعمیہ اضافہ کرنے سے ۱۱۱۹ برآمد ہوتے ہیں جس کا متوازی سال عیسوی ۱۷۰۷ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ظہیر الدین

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو جلد اول ص ۴۱۹۔ [2] علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۴۲۱
[3] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۴۲۰۔ [4] کیفیہ ۱۹۴۲ء ص ۲۴۔
[5] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۴۱۹۔ ۴۲۰۔
[6] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو ص ۴۲۹۔

مدنی اور سخاوت مرزا صاحب نے بھی ولی کے زمانۂ وفات کے مختلف بیانات کی جانچ پرکھ کرنے کے بعد لکھا ہے "غرض ولی نے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء میں بتاریخ چارشنبہ عصر کے وقت اس دارِ فانی سے رحلت کی"[1] اس طرح ولی کا سالِ وفات یہی صحیح ثابت ہوتا ہے۔ اسی سال اورنگ زیب نے ۴۹ سال دہلی کے تخت پر متمکن رہنے کے بعد داعیِ اجل کو لبیک کہا۔ ولی کو بعض لوگوں نے شاہجہانی عہد کا شاعر مانا ہے حالانکہ اگر ولی کی زندگی کے آخری پچاس سال ہی اس کی شاعری کا بہترین زمانہ تسلیم کیا جائے تو بھی وہ عہدِ اورنگ زیب کا شاعر ٹھہرتا ہے۔

دکنی شعراء میں ولی پہلا قابلِ ذکر شاعر ہے جو خود دہلی پہنچ کر وہاں کے ادبی حلقوں سے متعارف ہوا۔ دہلی کے اکثر اساتذۂ سخن سے اس کے ذاتی مراسم تھے ان کے ساتھ ولی دہلی کے سخن سنجوں اور سخن فہموں کی مجلسوں میں شریک ہو۔ شاہ گلشن کو تو لوگوں نے ولی کی اُستادی کا درجہ دے دیا انھیں وجوہ سے ولی کے کلام پر خواص دکنی خصوصیات کے ساتھ ساتھ شمالی ہند کی قدیم فارسی شاعری کا بھی گہرا اثر ہے چنانچہ اس کے کلام میں ایسے اشعار کی کافی تعداد ہے جنھیں کسی بھی دہلوی شاعر کے کلام کے برابر رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً

تری یہ زلف ہے شامِ غریباں　　جبیں تیری مجھے صبحِ وطن ہے
مشق کر اے دل سدا تجرید کی　　عاشقی ہے ابتدا توحید کی
حُسن تھا عالم تجرید میں سب سے آزاد　　طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ
مفلسی سب بہار کھوتی ہے　　مرد کا اعتبار کھوتی ہے
زندگی جامِ عیش ہے لیکن　　فائدہ کیا اگر مدام نہیں

لیکن ہم اس رنگ کو ولی کا اصل رنگ قرار نہیں دے سکتے یہ اس کی اکتسابی شاعری ہے۔ ولی اصلاً دکنی شاعر ہے اور اس کے کلام میں وہ تمام ہندی ادبی۔ مذہبی۔ معاشرتی اور تاریخی عناصر تاباں و درخشاں ہیں جو ہمیشہ دکنی شاعری کی خصوصیت میں شامل رہے ہیں۔ ہندو دیو مالا، رام۔ لکشمن۔ کرشن۔ دیول کاشی۔ ہردوار اور جمنا جیسے تصورات جنھیں فارسی شاعری سے دور کا بھی واسطہ نہیں

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول۔ ص ۴۲۸۔

ولی کے کلام میں پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ اس کے یہاں ایک معتد بہ تعداد ایسے اشعار کی ہے جن میں محبوب اپنی تمام نسوانی لطافتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے کہیں ہندی شاعری کی تقلید میں اس جانِ غزل کی زبان سے اظہارِ جذبات ہے تو کہیں خود شاعر کا روئے سخن اُس زہرہ جبیں کی طرف ہے۔ ولی کا محبوب پی۔ پیا۔ پیو۔ پیتم۔ دھن۔ ساجن۔ سری جن۔ سندر اور موہن جیسے القاب سے ملقب ہے۔ اور ہندی ادب میں مقبول ہر اُس صفت سے متصف ہے جو دکنی میں ہمیشہ مروج رہی ہے۔ عورت کی طرف سے تخاطب کا نمونہ دیکھیے:۔

پرت کی جو کنٹھا پہنے اُسے گھر بار کرنا کیا — ہوئی جوگن جو گئی پی کی اسے سنسار کرنا کیا
جو بسوے نیر نیناں کا اسے کیا کام پانی سوں — جو بھوجن دُکھ کا کرتے ہیں اُسے آہار کرنا کیا
نہیں آگی دھرم دھاری جو کہے پیتم سوں سمجھا کر — کہ دکھیا کون سمجھے ہی سوں اتا بیزار کرنا کیا
سہیلیاں جیو تلک مجھ سوں نہ بولیں گی ولی آکر — تجھے تب لگ کسی سوں بات ہور گفتار کرنا کیا

اور یہ غزل دیکھیے جس میں روئے سخن صاف طور سے عورت کی طرف ہے:

مت غصّے کے شعلے سوں جلنے کو جلاتی جا — ٹک مہر کے پانی سوں توں آگ بجھاتی جا
اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تجھ دوں — ٹک پاؤں کے جھانجے کی جھنکار سُناتی جا
تجھ مُکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری — اے بت کی بچن ہاری ٹک اس کوں بچاتی جا!
تجھ گھر کی طرف سُندر آتا ہے ولی دائم — مشتاق درس کا ہے ٹک درس دکھاتی جا

ولی کا اصل رنگ اُس کی انھیں غزلوں میں جھلکتا ہے۔ ان میں مرد محبوب کا کوئی عمل دخل نہیں ہے اور جن روایات پر ولی کی غزلیہ شاعری کے اس حصّے کی عمارت اُٹھائی گئی ہے وہ تمام تر ہندی ادب سے مستعار ہیں۔

ابراہیم اور شاہی کے کلام کے جائزے کے سلسلے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ دکنی ادب میں ہندو دیومالائی کردار اور ان کے دوش بدوش ہندی تلمیحات بے حد مقبول رہی ہیں اور یہ چیز کم و بیش تمام دکنی شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ ولی کے یہاں بھی رام۔ کرشن۔ لچھمن وغیرہ کی ہندی تلمیحات ملتی ہیں۔

کُفر کوں توڑ دل سوں دل میں رکھ کر نیت خالص
ہوا ہے رام بن حسرت سوں جا لچھمن سو رام اس کا

اے زہرہ جبیں کشن ترے مکھ کا کلی دیکھ — گاتا ہے ہر اک صبح میں اُٹھ رام کلی کوں

ایک غزل میں ہندی کے مقبول تیرتھوں، دریاؤں اور جوگیوں کی اقسام کا استعمال ملاحظہ کیجیے:۔

کوچۂ یار عین کاسی ہے — جوگیِ دل وہاں کا باسی ہے
پی کے بیراگ کے اُداسی سوں — دل پہ میرے سدا اُداسی ہے
اے صنم تجھ جبین اُپر یہ خال — ہندوئے ہر دوار باسی ہے
زُلف تیری ہے موج جمنا کی — تِل نزک اس کے جیوں سناسی ہے
گھر ترا ہے یہ رشکِ دیولِ چین — اس میں مدت سے دِل اپاسی ہے[1]

اس غزل میں کاشی۔ ہردوار اور جمنا کے ساتھ ساتھ اُن علائم کا ذکر ہے جو ان تیرتھوں کے ساتھ لازمی و ضروری ہیں۔ دیول (مندر)۔ جوگی۔ بیراگ۔ اُداسی۔ سنیاسی۔ اور اپاسی (عابد) خالص ہندی تصورات ہیں جن کے استعمال سے غزل میں ہندی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ اس قبیل کے چند اور اشعار مُلاحظہ کیجیے جو مختلف غزلوں سے لیے گئے ہیں:۔

خاک — مکھ پر لگا کے جوگی ہو — لے کے بیٹھا ہوں تجھ برہ کی مسٹ
جگت جوگی ہوا ہے دیکھ تجھ کوں — سُرج جوگی۔ فلک جوگی کی مڑھے
تجھ نیہ میں دِل جل جل جوگی کیا صورت — یک بار اُسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا
سرِ عشاق سب اکٹھے کر — ہاتھ میں لے چپلا ہے منڈ مالا

ہندی افسانوی روایتوں کے سلسلے میں پہلے بھی یہ ذکر آچکا ہے کہ قدیم ہندی کی پریم کتھاؤں خصوصاً صوفیاء کی ہندی تصانیف میں جوگی بننا نہایت محبوب خیال رہا ہے۔ لچھمن کی مدھو مالتی اور جائسی کی پدماوت اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ دکنی ادب میں بھی اس روایت کی دل کھول کر تقلید کی گئی ہے چنانچہ پھول بن۔ گلشن عشق۔ رضوان شاہ و روح افزا اور من لگن سب میں جوگی اور سنیاسی موجود ہیں ولی نے کوئی مثنوی نہیں لکھی لیکن اُس نے اپنی غزلیہ شاعری میں جگہ جگہ جوگیوں اور سنیاسیوں کا ذکر کیا ہے مندرجہ بالا اشعار میں جوگی کے ساتھ منھ پر خاک

---

[1] انتخاب ولی۔ مرتبہ ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی۔ سنہ طبع ندارد۔ ص ۱۵۶۔

(بھبھوت) لگاکر سطح میں بیٹھنا۔ سورج کو جوگی فرض کرے فلک کو اُس کی مورھی (جھونپڑی) بتانا اسی روایت کی تقلید کی غمازی ہے۔ آخری شعر میں مہادیو کی تصویر میں انسانی کھوپڑیوں کی جو مالا بناکر دکھائی جاتی ہے' منڈ مالا' اُس سے استفادہ ہے۔

ولی کے کلام کو اکثر نقادوں نے خود اپنے میلان و رُجحان کے آئینہ میں دیکھا ہے کسی نے بُت پرستی اور سراپا نگاری کو ولی کی غزل کا امتیازی وصف قرار دیا ہے تو کسی نے اس کے رُجحانِ جمال پرستی کو اس کی غزلوں میں جاری و ساری پایا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ولی چاہے دہلی پہنچ کر اپنی غزل کو فارسیت کے رنگ میں رنگ دینا چاہتے تھے لیکن بنیادی طور پر وہ دکنی اور خالص دکنی شاعر ہیں اور اُن کی غزلیں ہندی گیت شاعری کی انھیں روایات کی مظہر ہیں جن کی بنیادوں پر دکنی شاعری کی عمارت قائم ہے۔ اُن کے مرکزِ توجہ چاہے جتنے شمس الدین۔ سید ابوالمعالی۔ محمد مراد۔ گوبند لال۔ امرت لال۔ ہیرالال۔ کھیم داس بیراگی اور وِنود رہے ہوں[1] لیکن اُن کی شاعری کی اصل روح ہندی شاعری کی نویلی الھڑ حسینہ کے جذبات سے کھینچ کر آئی ہے۔ ولی کے اصل جوہر اُن کی دہلوی شاعری میں نہیں بلکہ دکنی شاعری میں کھلتے ہیں۔ لیکن وہ گھاٹ گھاٹ کا پانی پینے والے تھے اور 'کیا حقیقی و کیا مجازی' پر ایمان رکھتے تھے ظاہر ہے ان کے کلام میں ہندی شاعری کے اعماق کی تلاش بے سود ہے لیکن اُن کی شاعری کے بُنیادی عناصر ہندی روایات ہی سے مستعار لئے گئے ہیں۔ اُن کی زبان میں قدیم ہندی کی وہی مٹھاس۔ لطافت اور نزاکت موجود ہے جس کا گجرات اور دکن دونوں سے تعلق ہے۔ گجری بولی میں راجستھانی کے توسط سے برج کی چاشنی بھی آگئی تھی جبکہ دکنی اپنے گہرے مقامی رنگ کی وجہ سے قدیم ہندی ادب کے اثرات سے مملو تھی اس طرح ولی کی زبان میں دکنی اور گجری دونوں کے ہندی عناصر کا امتزاج ملتا ہے۔

ولی کے ذخیرۂ الفاظ پر نظر ڈالیے تو ہندی سے استفادے کے نشانات صاف طور سے نظر آتے ہیں۔ وہ شکر بچن۔ دلبر شیریں بچن۔ خاکِ چرن (خاک پا)۔ جوگی دل۔

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ ص ۲۲۹-۲۲۰۔

ناگن (تابہ فلک)۔ شمل درپن۔ اور رسیل انجھو جیسی ہندی فارسی تراکیب آزادی سے استعمال کرتے ہیں۔ اُن کی زُبان نصرتی۔ غواصی۔ وجہی اور بحری کے مقابلے میں بہت صاف ہے لیکن ہندی کے سبک الفاظ مثلاً اَدھر (لب)۔ اندھکار۔ اگن۔ آہار۔ امرت۔ بچن۔ برہ (فراق)۔ بھوجن۔ بسرنا (بھولنا) بیراگ۔ باسی۔ پرت (محبت)۔ پگ (پاؤں)۔ جیو۔ جل (پانی)۔ جوت (روشنی)۔ جتن۔ جگ۔ جگت۔ جنچل۔ چپل (شوخ)۔ چرن۔ دھرم۔ دیول۔ درس۔ درشن۔ درپن۔ رین۔ رتن۔ کپٹ۔ گھٹ۔ گگن۔ مان (غرور)۔ مرگ (ہرن) اور مدھر (شیریں)' اُن کے کلام میں بار بار آتے ہیں۔

دکنی شعراء کا طرزِ تخیل بڑی حد تک ہندی تھا جبکہ شمالی ہند کا طرزِ فکر فارسی کے ڈھانچے میں ڈھلا ہوا تھا۔ ولی کے یہاں شمالی اور دکنی دونوں عناصر کو سمونے کی کوشش نظر آتی ہے لیکن اُن کی عمر کا بڑا حصہ بہرحال دکن میں گذرا تھا دکنی روایات اُن کی گھٹی میں پڑی تھیں اسی لئے اُن کے کلام میں وہ تمام ہندی تصورات اور روایات موجود ہیں جو دکن میں ہمیشہ مقبول و مانوس رہی ہیں!

من سمجھاون۔ مصنفہ شاہ ترابؔ۔ ۵۸-۱۷۵۷ء

من سمجھاون قدیم دکنی سلسلۂ ادب کی آخری کڑی ہے۔ ولی کے زمانے سے اُردو مصنفین کے یہاں ہندیت پر فارسیت کو ترجیح دینے کا جو رُجحان ہو چلا تھا من سمجھاون میں وہ بالکل مفقود ہے۔ من سمجھاون صحیح معنوں میں ہندی اور اُردو ادب کا مشترکہ سرمایہ ہے!

من سمجھاون مشہور مہاراشٹری سنت شاعر رام داس (۱۶۰۸-۱۶۸۱ء)[1] کی مرہٹی تصنیف منو بودھ یا مناچے اشلوک کا آزاد ترجمہ ہے۔ مناچے اشلوک نیم مذہبی نیم اصلاحی تصنیف ہے اس میں رام بھکتی کے علاوہ ضبطِ نفس۔ مذہبی ظاہرداریوں سے بیزاری۔ فرض شناسی اور مُرشدِ صادق (سست گرو) کی پیروی و پابندی جیسے موضوعات کی تلقین کی گئی ہے مہاراشٹر میں مناچے اشلوک نہایت مقبول کتاب ہے اور اس کے اشلوک زبان زدِ خاص و عام ہیں۔ شاہ ترابؔ نے اسے ۱۱۷۱ھ ہجری (۵۸-۱۷۵۷ء)[2] میں

[1] من سمجھاون۔ مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر ۱۹۶۴ء طبع اول ص ۱۱۹ و ۱۱۸۔
[2] فہرست مخطوطات۔ انجمن ترقی اُردو۔ علی گڑھ بحوالہ من سمجھاون مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر ص ۱۲۵

من سمجھاون کے نام سے نظم کرکے دکنی کا جامہ پہنایا۔ صوفی تراب علی تراب ترنامل (مدراس) کے رہنے والے تھے۔ ڈاکٹر نورالسعید اختر کے بموجب وہ ۱۰۹۰ ہجری کے درمیان پیدا ہوئے تھے۔[1]

من سمجھاون ایک بھگتی مارگی سنت کی تصنیف کا ترجمہ ہے۔ اس کا موضوع بلکہ بحر اور اسلوب بیان بھی بہت کچھ اصل کتاب سے مماثل ہے اس لئے اس میں ہندی روح جاری وساری ہے۔ شاہ تراب۔ رام داس اور سنت کیشو داس کا جس عقیدت وارادت کے ساتھ بار بار ذکر کرتے ہیں[2] اس سے خیال ہوتا ہے کہ وہ ان سنتوں کے عقائد سے بھی متاثر تھے۔ شاید اسی لئے انھوں نے من سمجھاون میں رام اور رحیم کے فرق کو مٹا دیا۔

"مذہبی فکر کی سطح پر رام اور رحیم کو اس طرح مدغم کرنے کی جرأت شاید ہی کسی دوسرے صوفی نے کی ہو۔ رام اور رحیم کبیر کی اصطلاح میں ایک ہی ذات کے دو نام ہیں لیکن صوفیانہ واردات میں دونوں کے فرق کو مٹا کر صرف رام کے نام سے یاد کرنا متصوفانہ تصورات کی دنیا میں محض ایک قدم آگے کا معاملہ نہیں بلکہ ایک زبردست جست وجسارت ہے۔"[3]

شاہ تراب کی اسی جست وجسارت نے من سمجھاون کو ہندو گیان مارگی اور بھگتی مارگی سنت شاعروں کی ساکھیوں اور بانیوں کی صف میں شامل کر دیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف رحیم کو رام کہہ کر پکارا بلکہ رام سے متعلق جتنے بھی معتقدات ہندو مذہب میں موجود ہیں ان کے لئے بھی انھوں نے "الک۔ نرنجن۔ نرنکار۔ نرگن اور پرمیشوری" جیسی ہندی دھارمک اصطلاحیں بے دریغ استعمال کیں۔ من سمجھاون کا پہلا صفحہ کھولتے ہی جو بند نظر کے سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں:

صفت کر اول اس کی جو رام ہے گا — اُسی رام سوں ہم کوں آرام ہے کا
سدا رام کے نام سوں کام ہے گا — ہمن دھیان اسی کا صبح وشام ہے گا

---

[1] ۔ بحوالہ ہماری زبان علی گڑھ ۸ جون ۱۹۶۳ء ص ۵۔

[2] ۔ من سمجھاون۔ ص ۲۸-۴۳-۴۷-۴۸۔ [3] ۔ من سمجھاون پیش لفظ از ڈاکٹر مسعود حسین خاں۔

وہی گُل۔ وہی مُل۔ وہی جام ہے گا
وہی ساقی بزم گلفام ہے گا

الک نام اللہ۔ نرنجن ہری ہے — نرنکار۔ نرگن وہ پرمیسری ہے
صفت اس کی ہر شے میں دائم بھری ہے — وہ گنگا وہ جمنا وہ گوداوری ہے

وہی گُل، وہی مُل۔ وہی جام ہے گا
وہی ساقی بزم گلفام ہے گا

جب اللہ کا نام الک نرنجن اور ہری ٹھہرا تو اس کی حمد وثنا میں دجلہ۔ فرات۔ جیحوں اور سیحوں کی جگہ گنگا۔ جمنا اور گوداوری کا یاد آنا مقام حیرت نہیں ہے۔ اُردو ادب پر آج بھی یہ اتہام لگایا جاتا ہے کہ اس میں اپنے وطن کے مناظر فطرت کو نظرانداز کرکے ایران وعرب کے اجنبی اور نادیدہ مناظر کو اپنایا جاتا ہے۔ ہمالہ اور بندھیاچل کی بہ ائے الوند اور بے ستون کی بلندیاں ناپی جاتی ہیں۔ آم اور جاسن کی جگہ خرما ونخیلاں کے سائے میں بیٹھتے ہیں۔ گنگا اور جمنا کی جگہ عشاق محزوں کی آنکھوں سے جیحوں اور سیحوں بہتے ہیں لیکن شاہ تراب نے ان تمام اعتراضات کو غلط ثابت کر دیا۔ وہ اپنے اشعار میں دریائی روانی کی طرح اپنی دھرتی کے دریاؤں اور تیرتھوں کے نام گناتے چلے جاتے ہیں۔

نہ کاسی بنارس نہ جا ترپتی کوں — نہ کو داوری جا نہ بھاگیرتی کوں
نہ گنگا نہ جمنا نہ جا سرسوتی کوں — کہیں ڈھونڈھ کر پاگرو دھن پتی کوں

ارے من ستابی ستی آسرن میں
ہے سارا سکت ست۔ گرو کے چمن میں (من سمجھاون ص ۱۶۶)

شاہ تراب اپنے کلام میں ہندی تلمیحات کا بھی فراخدلی سے استعمال کرتے ہیں۔ ادب میں تلمیحات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ تلمیح کسی قوم کی قدیم روایت کی طرف ایک معنی خیز اشارہ ہے اُس کے یہ لفظی بیان سے کوئی پرانا اساطیری وقوعہ یا قصہ مکمل طور سے نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ رام اور سیتا کا نام ہمیں رامائن کی فضاؤں میں لے جاتا ہے۔ راون اور سری لنکا کا ذکر ہمارے ذہن کو لنکا اور ہنومان کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ بھیم اور ارجن ہمیں ہستناپور اور مہابھارت کی یاد دلا دیتے ہیں۔

اس طرح ایک زبان کی تلمیحات جب دوسری زبان میں آتی ہیں تو اُن سے متعلق روایات اور نظریات بھی ساتھ ساتھ نئی زبان میں آجاتی ہیں۔ من سمجھاون میں متعدد ہندی تلمیحات بار بار استعمال کی گئی ہیں قدیم ہندی کتھاؤں اور دیومالائی کرداروں کا ذکر عقیدت و احترام کے ساتھ بار بار کیا جاتا ہے۔ رام۔ کرشن۔ کنہیا۔ مہادیو۔ پاربتی (ص ۱)۔ برھما۔ وشنو۔ اندر (ص ۱۶)۔ رام لکشمن (ص ۱۷)۔ بھیم۔ ارجن (ص ۲۶)۔ پرجاپتی (ص ۳۶)۔ مہیش (ص ۴۴)۔ اور جگناتھ (ص ۱۹) اس کی مثالیں ہیں۔ شاہ تراب ان کرداروں کا نہ صرف نام لیتے ہیں بلکہ اُن سے جو صفات ہندی تصورات میں وابستہ ہیں اُن کی طرف بھی اشارے کرتے جاتے ہیں۔ وہ رام اور کرشن کو اوتار کہہ کر (ص ۲۶) ہی پکارتے ہیں۔ ایک جگہ کرشن کو مہادیو کا روپ کہتے ہیں اور دوسری جگہ مہادیو اور رام کو ایک ہی بتاتے ہیں۔ ہندو عقیدے کے مطابق رام اور کرشن دونوں وشنو کے اوتار تھے۔ برھما۔ وشنو۔ مہیش تینوں ایک ہی حقیقت کی مختلف صفات کی تشکیل ہیں لیکن شاہ تراب مکمل ہمہ اوستی تھے انھیں رام۔ کرشن۔ بھیم۔ ارجن۔ رام اور مہادیو میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ ان کے نزدیک ایک ہی 'ذات' ہے جو مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ اس تصور کے حامل چند اشعار دیکھئے:

کینا بڑا دیو جگ میں بنایا — مہادیو کا روپ جس نے دکھایا
وہی پاربتی کوں تو پرگٹ دکھایا — چھپی بات ہر دل سوں سب بھار لایا (ص ۲)

کہیں کرشن اوتار کہیں رام لچھمن — کہیں بھیم ارجن۔ کہیں ہم برہمن (ص ۲۶)

تراب، رام، کرشن اور مہادیو کو ہی ایک نہیں سمجھتے بلکہ وہ ایک قدم اور آگے جاتے ہیں۔ اُن کے نزدیک کرشن اور علی بھی ایک ہیں۔ انتہا یہ ہے کہ وہ خطرناک حد تک ہندو فلسفے 'سروم کھلوِدم برھم' सर्वं खल्विदं ब्रह्म (کائنات میں جو کچھ ہے برھم ہے) کے قریب آجاتے ہیں اور ذاتِ باری۔ حضرت محمدؐ اور حضرت علیؓ میں بھی کوئی امتیاز روا نہیں رکھتے:

کشن جس کو کہتے علی نام ہے گا — علی نام لینے سوں آرام ہے گا (ص ۲)

حسینی ہے مہدی و ہادی۔ پچھانو — خدا ہور محمد۔ علی ایک جانو (ص ۵)

اُردو صوفی شعراء پر ہندی فلسفے کی گہری چھاپ پائی جاتی ہے لیکن شاہ تراب اس باب میں اُن سب سے آگے اور بہت آگے ہیں۔

جس طرح تصوف اُردو شاعری کا جزو لاینفک ہے اسی طرح یوگ اور اس کے متعلقات، ہندی ادب کے محبوب موضوعات ہیں۔ یوگ وششٹھ میں نہ صرف رمز و کنایہ کے پردے میں یوگ کے رازہائے سربستہ کھولے گئے ہیں بلکہ وہ ادب میں بھی اپنا ایک مقام (درجہ) رکھتی ہے۔ ہٹھ یوگیوں کی تعلیمات تو ہندی ادب کا اہم جزو ہیں۔

ہٹھ یوگیوں کے نزدیک کُنڈلنی — انسان کی تمام قوتوں کا مرکز ہے۔ کُنڈلنی کو جگانے یا فعال بنانے کے طریقوں کو سمجھنے کے لئے پہلے 'پنچ پران' یا بادِ شش کا علم ضروری ہے۔ پران ایک طرح کا لطیف جوہر خیال ہے جسے وایو (دم نفس) بھی کہتے ہیں۔ جسم کے مختلف حصوں میں قیام کی وجہ سے اس کے الگ الگ نام ہو جاتے ہیں۔ اُن میں سے پانچ یعنی پران۔ اپان۔ سمان۔ ودان اور ویان زیادہ اہم ہیں پران وایو قلب پر حکومت کرتی ہے۔ اپان ناف سے نچلے حصے میں اور سمان ناف کے آس پاس رہتی ہے۔ اُدان گردن میں اور ویان تمام جسم میں جاری و ساری ہے۔ یوگی ان سب کو ناف کی جڑ سے اُٹھاتا ہے اور پرانایام کے ذریعہ انھیں سادھتا ہے اس ریاضت سے وہ کنڈلنی کی قوت کو جگاتا ہے اور آخر موت پر بھی فتح پا سکتا ہے۔

شاہ تراب کے بعض اشعار کا مطلب سمجھنے کے لئے پرانوں کے اس بیان کے ساتھ چکر کی تفصیل بھی معلوم ہونی ضروری ہے۔ یوگ ودیا میں چھ چکر مانے جاتے ہیں جو جسم کے مختلف حصوں میں واقع ہیں۔ چکر کچھ خاص قسم کی شکلیں ہیں جو جسم انسانی کے کسی حصے میں رگوں کے گچھوں کی صورت میں جمع ہونے سے بنتی ہیں۔ اُن میں سے ہر ایک پر خیال کو مرتکز کرنے سے خاص قوتیں حاصل ہو جاتی ہیں۔

جسم کے سب سے زیریں حصے میں مولا دھار چکر ہے فریا لوجی کے مطابق اسے ہم کہہ سکتے ہیں اس کا مقام نشستگاہ ہے اور شکل مثلث نما ہے اس پر خیال مرتکز کرنے سے یوگی ہر بیماری سے نجات حاصل کر لیتا ہے اور ماضی و

۱۔ دھیرنڈ سنہتا۔ پانچواں ایڈیشن۔ اشلوک نمبر ۶۰ (سنسکرت)

مستقبل کے رازہائے سربستہ اس پر منکشف ہو جاتے ہیں۔ اس چکر سے ذرا اوپر کی طرف عضو مخصوص کی جڑ کے پاس سوا دھشٹھان چکر واقع ہے

اس کی چھ پتیاں یا شاخیں ہیں اس کی سدھی سے یوگی موت پر بھی فتح حاصل کر سکتا ہے

سوا دھشٹان سے اوپر کی طرف منی پورک یا منی پورا چکر ہے

جو ناف کے اندر کی طرف قائم ہے اس میں کنول کی طرح دس پتیاں بتائی جاتی ہیں اس کو سدھ کرنے والا اپنی روح دوسرے کے جسم میں لے جانے پر قادر ہو جاتا ہے معدنیات کو ایک دوسرے میں بدل سکتا ہے اور ہر قسم کی بیماری کو دور کر سکتا ہے۔ اناہت چکر سینے میں دل کے پاس واقع ہے اس چکر کی شکل بھی کنول کے پھول کی طرح ہے لیکن اس میں بارہ پتیاں ہیں اس پر خیال مرتکز کرنے سے یوگی ان چیزوں کو دیکھ اور سن سکتا ہے جو انسانی چشم و گوش کی دسترس سے باہر ہیں وہ حسب مرضی چشم زدن میں دنیا کے کسی بھی حصے میں پہنچ سکتا ہے۔ گردن میں سامنے کی طرف یعنی کنٹھ میں وشدھ چکر واقع ہے اس کے کنول میں سولہ پتیاں ہیں اس کی سدھی سے جسم مکمل طور سے ہر قسم کی کثافت اور بیماری سے پاک ہو جاتا ہے اور یوگی ایک ہزار سال تک جوان رہ سکتا ہے۔ چھٹا چکر جو آگیا چکر کہلاتا ہے اور جسے ہم کہہ سکتے ہیں ابروؤں کے درمیان قائم ہے۔ پرانا یام میں یوگی اسی مقام پر خیال کو مرتکز کرتا ہے اس کو سدھ کرنے سے یوگی کو بلند سے بلند روحانی قوتیں حاصل ہو جاتی ہیں[1]

ہٹھ یوگ کی بعض کتابوں کے مطابق مولا دھار چکر کا سادھک زمین سے اُٹھ کر ہوا میں معلق رہ سکتا ہے اور انہت چکر کو سدھ کرنے والا ہوا میں چل سکتا ہے[2]

پران اور چکروں کا بیان ہندی ادب میں خصوصاً کبیر کے یہاں عام ملتا ہے ہندی ادب میں 'رہسیہ واد' کی بنیاد جن عناصر پر قائم ہے یوگ ان میں سب سے اہم ہے۔ اس بحث کی روشنی میں شاہ تراب کے مندرجہ ذیل بند پر نظر ڈالئے۔

مولا دھار چکر میں تو اپان ہے — کچھ خوب سینے میں بادِ سمان ہے

---

[1] ۔ کبیر کا رہسیہ واد مصنفہ ڈاکٹر رام کمار ورما۔ بار پنجم ۱۹۴۳ء ص ۶۹ تا ۷۰

ارے یار و ہردے چکر میں پران ہے — ودان کنٹھ میں اور سینے میں سمان ہے

ارے من شتابی ستی آسرن میں
ہے سارا سکت ست گرو کے چرن میں

(من سمجھاون ص ۱۵)

اس بند میں شاہ صاحب پانچوں پران کے نام گنا رہے ہیں لیکن اس میں سمان دو جگہ آیا ہے جبکہ اُدان کا نام رہ گیا ہے۔ چوتھے مصرعے میں کنٹھ (گردن) ودان کا مقام بھی غلط ہے کیونکہ گردن میں ودان نہیں بلکہ ادان رہتا ہے ودان تو سارے جسم میں جاری ہے۔ غالباً یہ کتابت کی غلطی ہے ورنہ چوتھا مصرعہ کچھ اس طرح ہونا چاہئے تھا۔

"اُدان کنٹھ میں اور ..... میں ودان ہے"

جس جگہ نقطے لگائے گئے ہیں وہاں کوئی ایسا لفظ ہوگا جس سے ظاہر ہو کہ ودان سارے جسم میں جاری و ساری ہے۔

ایک اور بند کا صحیح مفہوم سمجھنے کے لئے پرانوں اور چکروں کے علاوہ انسانی فطرت کی کماحقہٗ واقفیت کی بھی ضرورت پڑ رہی ہے۔ یوگ کا یہ سب سے پہلا درس ہے کہ پرانوں پر قابو پانے کے لئے یوگی کو اپنی خواہشات نفسانی پر قابو رکھنا از بس ضروری ہے۔ ان خواہشات کی نوعیت کی بنیاد پر انسانی فطرت و طبیعت کو تین طرح کی مانا گیا ہے۔ اعلیٰ ترین نیک۔ پاک اور روحانی خواہشات والی فطرت کو ستوگن یا ساتوِک کا نام دیا جاتا ہے۔ رجوگن یا رَجس، مادی تعیشات پسندی اور جذبہ نمائش کی دلدادہ فطرت کا نام ہے اور تموگن اُس خصلت کا نام ہے جس میں خواہشاتِ نفسانی کا غلبہ رہتا ہے۔ ستوگن کو وشنو۔ رجوگن کو برہما اور تموگن کو اندر سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ تمام تصورات ہندی ادب میں مسلمہ معتقدات کی صورت میں زمانۂ قدیم سے مقبول ہیں۔ شاہ تراب نے غالباً پہلی مرتبہ انھیں اُردو ادب سے روشناس کرایا ہے۔ اُن کی من سمجھاون کے یہ بند ملاحظہ فرمائیے:

سو دش ٹھان میں رجوگن ہے برھما کی بستی — تو سینے میں ستوگن ہے وشنو کی بستی
ہے ہردے چکر میں تموگن اندر کی بستی — کنٹھ استھان میں مایا کی شکتی کی بستی

---

[1] ۔ دھیرنڈ سنہتا (سنسکرت) پانچواں ایڈیشن۔ دیباچہ

ارے من شتابی ستی آ، سرن میں
ہے سارا سکت ست گرو کے چرن میں (من سمجھاون ص ۱۶)

یوگ خصوصاً ہٹ یوگ کے یہ نکتے اور باریکیاں سمجھنے کے لئے یقیناً کسی ست گرو (مرشدِ کامل) کی ضرورت ہے اسی لئے ہر ٹیپ کے بند میں شاہ تراب من (دل) کو جلد از جلد ست گرو کی شرن (پناہ) میں آنے کی تلقین کرتے ہیں کیونکہ ساری شکتی (قوت) مُرشدِ کامل کے قدموں کے طفیل ہی مل سکتی ہے۔

یہ کہنا لاحاصل ہے کہ من سمجھاون میں یہ تمام تصورات اور تفصیلات ہندی ادب سے ہی منتقل کی گئی ہیں اور اس تصنیف کے معتقدات و مسلمات پر ہندی کا مکمل عکس موجود ہے۔

اسلوب بیان بہت کچھ موضوع کے تابع ہوتا ہے خصوصاً مذہبی موضوعات کے لئے بمجبوری وہی اصطلاحات استعمال کرنی پڑتی ہیں جو اس مذہب میں مستعمل ہیں۔ اسی لئے من سمجھاون میں ان گنت ہندی دھارمک اصطلاحیں نظر آتی ہیں۔ بعض بعض جگہ تو ہم اپنے آپ کو اُردو سے دور اور ہندی سے قریب محسوس کرنے لگتے ہیں شاہ تراب غالباً ہندی مذہبی اصطلاحوں اور نظم کی زبان میں مغائرت نہ ہونے دینے کی غرض سے اُن الفاظ کے بھی ہندی مترادفات استعمال کرتے ہیں جن کے لئے اُردو زبان کو کسی اور زبان کے آگے ہاتھ پھیلانے کی ضرورت نہ تھی۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ شاہ تراب قصداً اپنی زبان کو ہندی سے قریب رکھنا چاہتے تھے۔ من سمجھاون کے جو بند اوپر نقل کئے جا چکے ہیں اُن سے کتاب کی زبان کا بہت کچھ اندازہ ہو جاتا ہے لیکن اس پر ہندی کس طرح چھائی ہوئی ہے اس کا صحیح اندازہ مندرجہ ذیل بندوں سے ہو سکے گا:

بند و دھیان سوں دھن او پرماتما کا — ہور سمرن رہے نام پرماتما کا
سری رام ہے نام پرماتما کا — کرے بھاسکر دھیان پرماتما کا
الک او نراکار، نرکن۔ نرنجن
کرے جیو جنتو سدا جس کی سمرن (ص ۳۶)

دیا روپ۔ رس۔ کند۔ سبد۔ اسپرس او — سونا کر دے آہن کو پل میں پارس او
دیا ونت داتار سب سے سرس او — جزا ہور سزا دیوے گا سب کو رب او

الک او نراکار، نرگن۔ نرنجن
کرے جیو جنتو سدا جس کی سمرن (ص ۳۷)

نہ آکاس نا تیج نہ پرتھوی جل! — نہ تھا سور چندر برہسپت نہ منگل
نہ شکر۔ شنی۔ بدھ۔ نہ وایو نہ بادل — نہ پاتال نو کھنڈنا ڈونگرا جل
گرو جی کہو رام جی کاں اتھے تب
نہ تھا کچھ یو منڈان پر نیچ کا جب (ص ۴۳)

آخری دو بندوں میں آئے ہوئے بعض اصطلاحی الفاظ کے معنی یہ ہیں۔
روپ (حُسن، یہاں مراد باصرہ سے ہے)۔ رس (ذائقہ)۔ کند (بو۔ شامہ)۔
سبد (لفظ۔ سامعہ)۔ اسپرس (لامسہ)۔
آکاس (خلا)۔ تیج (نور۔ یہاں آگ)۔ پرتھوی (زمین۔ خاک)۔ وایو (باد)
جل (آب)۔ سور (سورج۔ شمس)۔ چندر (قمر)۔ برہسپت (مشتری)
منگل (مریخ)۔ شکر (زہرہ)۔ شنی (زحل) اور بدھ (عطارد)

قابلِ توجہ امر یہ ہے کہ حواس خمسہ۔ عناصر اور سیاروں کے اُردو زبان میں مستعمل نام موجود ہیں۔ لیکن ان کے ہندی مترادفات جو اُردو کے لئے اجنبی ہیں استعمال کئے گئے ہیں۔ اسی بناء پر ہم نے عرض کیا تھا کہ شاہ تُراب اپنی کتاب کی زبان اور اسلوبِ بیان کو شعوری اور ارادی طور پر ہندی سے قریب رکھنا چاہتے تھے اسی لئے انھوں نے اس کثرت سے ہندی تلمیحات اور اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ ذیل میں ہم من سمجھاون سے صرف اُن اصطلاحی الفاظ کی ایک مختصر سی فہرست پیش کرتے ہیں جن کا تعلق ہندو مذہبی معتقدات سے ہے اور جن کا ہندی ادب میں تو استعمال عام ہے لیکن اُردو میں وہ عموماً نظر نہیں آتے:[1]

الک (ص ۱)۔ ابھوگی۔ اجوگی (ص ۲)۔ اکار (ص ۳)۔ آتما رام (ص ۱۴)
اُپاسی (ص ۱۸)۔ اُپواسی۔ اچاری (ص ۴۲)۔ اسپرش (ص ۴۴)۔ ایجویونی (ص ۳۶)
اپان (ص ۱۵)۔ آواگون (۴۴)۔ استوت (ص ۴۶)۔
آکاش (ص ۴۳)۔ برھمانڈ (ص ۵)۔ بھوگی (ص ۶)۔

---

[1] الفاظ کے آگے قوسین میں نمبر صفحات من سمجھاون (متن) مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر بار اول۔ ۱۹۶۴ء کے دئے ہوئے ہیں۔

پرمیسری (ص ۱)۔ پرتھوی (ص ۴۲)۔ پرپنچ (ص ۴)۔
پنچ بھوت (ص ۱۳)۔ تموگن (ص ۱۶)۔ جوگی جنگم (ص ۲۵)۔
جوگ آسن (ص ۱۸)۔ داس گرو (ص ۳)۔ دیول (ص ۱۵)۔
رام مارگ (ص ۱۵)۔ سکھ آنند (ص ۹)۔ ست گرو (ص ۱۴)۔
سمرن سادھن (ص ۱۷)۔ ستوگن (ص ۱۶)۔ ستوبا (ص ۴۷)۔
سویم بھو (ص ۳۶)۔ شونیہ (ص ۵)۔ کام کرودھ (ص ۳)۔
کنٹھ استھادن (ص ۴)۔ لوب (ص ۳)۔ مایا (ص ۳)۔
مول آکار (ص ۲)۔ مہا پرش (ص ۱۵)۔ مہا پرشن گیانی (ص ۳۹)۔
مایا شکتی (ص ۱۶)۔ نرنجن (ص ۱)۔ نرنکار (ص ۱)
نرگن (ص ۱)۔ نراکار (ص ۹)۔ نردھار (ص ۴۵)

ظاہر ہے یہ فہرست مکمل نہیں ہے لیکن پچاس صفحات کی جس کتاب میں ان الفاظ کا بار بار ذکر آتا ہو اس پر ہندی تاثرات کا کتنا غلبہ ہوگا اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔ من سمجھاون پر ان گہرے ہندی اثرات کی وجہ بالکل ظاہر ہے۔ وہ ایک ہندو سنت کی مذہبی تصنیف کا ترجمہ ہے۔ اُس کا مترجم نہ صرف تنگ نظری اور مذہبی عصبیت سے بالاتر ہے بلکہ وہ ان مذہبی دیواروں کو مسمار کر دینا چاہتا ہے جو رام اور رحیم کے درمیان حائل ہیں چنانچہ وہ مسلمان ہونے کے باوجود اپنے آپ کو برہمن کہنے میں نہیں ہچکچاتا۔ من سمجھاون کا آخری بند ہے:

کیا ختم اب من کی پوتی کون ساری ترآب عاشقی پا کے عاجز بھکاری
حسینی برہمن رہے نام داری کہا ہے یہ رنگیں سخن یادگاری
ستوبا مہاراج گنونت عاقل
ترے بید کا بھید پاتی کرے دل (ص ۵۰)

ہندوؤں کے تیرتھ پشکر میں اب بھی "حسینی برہمن" نام کے درویشوں کا ایک فرقہ رہتا ہے ان کی معاشرت اور رسم و رواج ہندوؤں سے مماثل ہیں اُن کی عورتوں کا لباس اور رہن سہن بالکل ہندو عورتوں جیسا ہے لیکن وہ حُسین کا نام لے کر بھیک مانگتے ہیں۔[1]

[1] "جائسی کے پرورتی ہندی صوفی کوی اور کاویہ" از ڈاکٹر سرلا شکلا ۱۹۵۶ء۔ بار اول۔ ص ۲۱۔۲۲۔

۱۹۳۱ء کی مردم شماری کی رپورٹ سے ظاہر ہے کہ حسینی برہمن ہندو برہمنوں کی طرح چھوا چھوت کے قائل ہیں۔ مسلمانوں میں وہ صرف سیدوں کے ساتھ کھانا کھا سکتے ہیں۔[2]

ظاہر ہے ایک حُسینی برہمن کی تصنیف میں ہندی طرز فکر، ہندی دیو مالا یوگ اور جوتش کے متعلقات کے بیانات مقام حیرت نہیں ہے۔ حیرت یہ ہے کہ من سمجھاون اُس زمانے کی تصنیف ہے جب اُردو ادب کا مرکز ثقل دکن سے شمال کو منتقل ہو چکا تھا دکنی ادب کی ہندی روایات ایک ایک کر کے دم توڑ رہی تھیں اور ان کی جگہ فارسیت لیتی جارہی تھیں لیکن اس کے باوجود اس "من کی پوتھی" (کتابِ دل) پر ہندی مکمل طور سے چھائی ہوئی ہے!

---

[2] از فریک موریس ۱۹۳۱ء صفحہ ۱۵۷

چوتھا باب

شمالی ہند کا ابتدائی اُردو ادب

اٹھارھویں صدی میں

اگر ادب کے معنی شاعری تک محدود کر لیے جائیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ شمالی ہند میں اُردو ادب کی باقاعدہ اور مستقل طور پر تخلیق اٹھارھویں صدی عیسوی کے اوائل سے شروع ہوئی تھی۔ لیکن بدنصیبی سے یہ دَور سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر سے اس درجہ پُرآشوب تھا کہ اس میں کسی صالح و صحت مند ادب کی اُمید نہیں کی جا سکتی تھی۔

۳ر مارچ ۱۷۰۷ء کو اورنگ زیب نے داعیٔ اجل کو لبیک کہا اُس کی وفات پر اس کے بیٹوں، معظم۔ اعظم اور کام بخش میں تخت و تاج کے لیے رسّہ کشی شروع ہوگئی۔ کام بخش نے جو اس وقت دکن میں تھا اپنی بادشاہت کا اعلان کر دیا لیکن اس کے لیے دکن سے فوراً واپس آنا ممکن نہ ہو سکا۔ ادھر معظم کابل سے اور اعظم گجرات سے آگرے کی طرف بڑھا۔ جون ۱۷۰۷ء میں آگرے سے چند میل کے فاصلے پر جاجئو کے مقام پر دونوں میں لڑائی ہوئی جس میں اعظم مارا گیا۔ معظم "شاہ عالم بہادر شاہ" کے لقب سے تخت نشیں ہوگیا۔ ذرا دم لینے کے بعد معظم دکن پہنچا اور حیدرآباد کے قریب کام بخش کو شکست دی۔ کام بخش لڑائی میں اس بُری طرح زخمی ہوا کہ اوائل ۱۷۰۸ء میں اس کا انتقال ہوگیا۔

اس دُہری برادر کُشی کے بعد معظم کا راستہ صاف تھا لیکن سلطنت کو استحکام دینا اور تباہی سے بچانا اس کے بس کی بات نہ تھی۔ وہ ضعیف العمر تھا اور ایک سال کے اندر دو دو لڑائیوں کے بعد اُس کے کس بل ختم ہو چکے تھے۔ آخر ۲۷ر فروری ۱۷۱۲ء کو اس کا

انتقال ہوگیا۔ اُس کے مرتے ہی اس کے چاروں بیٹوں میں خانہ جنگی شروع ہوگئی۔ عظیم الشان۔ رفیع الشان اور جہان شاہ لڑائی میں مارے گئے اور جہاندار شاہ فتح مند ہو کر سریر آرائے سلطنت ہوا۔ جہاندار شاہ آوارہ مزاج اور عیش پرست بادشاہ تھا اور لال کنور نامی ایک طوائف کے ہاتھوں میں کٹھ پُتلی بنا ہوا تھا اُس کے پیچھے جہاندار شاہ نے شاہی وقار کو کس طرح خاک میں ملا دیا تھا اس کا تفصیلی ذکر دوسرے باب میں آچکا ہے۔ بدنصیبی یا خوش نصیبی سے اس ناکارہ اور ننگِ سلطنت بادشاہ کی قسمت میں زیادہ دنوں کی بادشاہت نہ تھی اس کے بھائی عظیم الشان کے بیٹے فرخ سیر کے حکم سے ۱۷۱۳ء میں جہاندار کا گلا گھونٹ دیا گیا۔ اب فرخ سیر دہلی کے بادشاہ بنے۔ فرخ سیر کا انجام جہاندار سے بھی زیادہ حسرت ناک تھا۔ سید برادران نے اس کی آنکھیں نکلوا کر قید میں ڈلوا دیا جہاں سے صرف موت ہی اُسے چھٹکارا دلا سکی۔

سید برادران اصل میں کسی مٹی کے پُتلے کو برائے نام تخت پر بٹھا کر خود بادشاہت کرنا چاہتے تھے۔ فرخ سیر کے بعد انھوں نے یکے بعد دیگرے رفیع الدرجات اور رفیع الدولہ کو تختِ شاہی سے سرفراز فرمایا لیکن وہ دونوں چند مہینوں کے اندر ہی راہیِ ملکِ عدم ہوگئے۔ سیّدوں کو اب ایک ۱۸ سالہ نوعمر لڑکا روشن اختر اپنے مقصد کے لئے مناسب و موزوں نظر آیا چنانچہ ۱۷۱۹ء میں روشن اختر، محمد شاہ کے لقب سے تختِ دہلی پر متمکن ہوا۔ محمد شاہ ایک بے عمل اور عیش و نشاط کی زندگی کا عادی تھا قسمت نے اُسے طویل عہدِ حکومت دیا لیکن اس کے عہد میں ایک ایک کر کے متعدد علاقے آزاد ہوتے چلے گئے۔ دکن۔ اودھ اور بنگال اس کے قبضے سے نکل گئے مرہٹوں نے دور دور تک اپنی حکومت قائم کر لی۔ آگرہ کے قریب جاٹ آزاد ہوگئے۔ بریلی میں روہیلوں نے روہیلکھنڈ کی الگ حکومت قائم کر لی۔ پنجاب میں سکھوں نے سرکشی شروع کر دی[1] اور سب سے بڑھ کر ۱۷۳۸ء میں نادر شاہ کے حملے نے دہلی کی سلطنت پر ایک فیصلہ کُن اور کاری ضرب لگائی۔ نادر شاہ کے حملے کے قریب دس سال بعد یعنی ۱۷۴۸ء میں محمد شاہ کا انتقال ہوا اور اس کا بیٹا احمد شاہ تخت پر بیٹھا وہ محمد شاہ کا صحیح معنوں میں جانشین تھا اور ہر وقت عورتوں میں پڑا رہتا تھا۔ انتظام سلطنت کا اُسے سلیقہ نہ تھا۔ اس کے عہد میں احمد شاہ ابدالی کا حملہ

[1] ۔ ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار۔ ۱۹۶۱ء۔ ص ۵۲۹۔

ہوا۔ پرانی دلّی کو جاٹوں نے لوٹ لیا۔ مرہٹوں نے لوٹ مار کی آخر ۲ جنوری ۱۷۵۴ء کو دہلی کے اکثر بادشاہوں کی طرح احمد شاہ کی بھی آنکھیں نکلوا دی گئیں اور اُس نے بھی قید خانے ہی میں داعی اجل کو لبیک کہا۔

احمد شاہ کے بعد عزیز الدین عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بیٹھا مگر ۱۷۵۹ عیسوی میں قتل کر دیا گیا۔ اب مرزا عبداللہ عالی گہر تختِ دہلی پر متمکن ہوئے اور شاہ عالم ثانی کا لقب اختیار کیا۔ اُن کی زبوں حالی اور کس مپرسی کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ وہ دس برس تک دہلی نہ جا سکے اور الٰہ آباد میں رہ کر برائے نام بادشاہ بنے رہے وہ ایسٹ انڈیا کمپنی سے ماہوار پاتے تھے۔ مرہٹوں سے بھوتہ کر کے دہلی میں داخل ہوئے تو غلام قادر روہیلہ نے اُن کی آنکھیں نکلوا لیں اور سلیم گڑھ کے قلعے میں قید خانے میں ڈال دیا لیکن چند ماہ کے اندر ہی مادھو راؤ سندھیا نے روہیلہ کو مار کر شاہ عالم کی شاہی بحال کر دی۔ ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک نے دہلی فتح کی۔ انگریز نے اُن کی سوا لاکھ روپیہ ماہانہ پنشن مقرر کر دی اور قلعہ پر اختیار باقی رہنے دیا۔ ۱۸۰۶ عیسوی میں یہ بدنصیب تاجدارِ دہلی اس دارِ فانی سے کوچ کر گیا۔

یہ ہے اٹھارہویں صدی کے اُن فرماں روایانِ دہلی کی حالت کا مرقع جن کے عہد میں شمالی ہند کے ابتدائی اُردو ادب نے آنکھیں کھولیں۔ اُن کی حیثیت کٹھ پتلیوں سے زیادہ نہ تھی اور وہ فقیروں سے بدتر تھے۔ عام رعایا بھوکوں مر رہی تھی۔ بدنظمی۔ پریشان حالی۔ سراسیمگی اور بے روزگاری کا دور دورہ تھا اس بے عملی کی فضا میں تصوف کی افیون نے کم از کم مسلمان رعایا کو ایک گونہ بے خودی عطا کی۔

زندگی میں اس محرومی و مایوسی کا اثر ہندوؤں پر اور بھی زیادہ پڑا۔ اُن کا مذہب۔ عزت اور معاشرت خطرے میں تھی۔ انھوں نے تن بہ تقدیر کے مقولے پر عمل پیرا ہو کر اپنے حال کو منظور کر لیا۔ دکن سے اُٹھتی ہوئی بھکتی تحریک نے انھیں ایک راہ فرار دکھائی۔ بھکتی کے عقیدے میں روحِ ازل کا نام تلمیحاً کرشن ٹھہرا اور ہر ذرہ کائنات گوپی بن کر اس مرکزِ حقیقی کرشن کی طرف مائل بتایا گیا۔ عوام کے لیے بھکتی تحریک کی اصل روح، تعلیم یا فلسفے کی نسبت اس کی ظاہری علامتوں خصوصاً رادھا کرشن کی پریم لیلا اور راس لیلا میں زیادہ کشش ثابت ہوئی۔ بھکتی تحریک کی دو شاخیں کرشن بھکتی اور

رام بھکتی تھیں دونوں شاخوں کے بھکت شاعروں نے ایسے ہندی ادب کی تخلیق کی جو بہ یک وقت عظیم بھی ہے اور حسین بھی۔ سورداس اور میرا بائی کرشن بھکتوں کے سرتاج ہیں تو گوسوامی تلسی داس رام بھکتی کے آسمان شاعری کے آفتاب ہیں۔

رام بھکتی اور کرشن بھکتی کی پریم مارگی شاعری کے دوش بدوش اسی عہد میں ایک نئی قسم کی عوامی ہندی شاعری منظرِ عام پر آئی جس کے مصنفوں کو عام طور پر "گیان آشری" سنت شاعر کہا جاتا ہے۔ کبیر اس کے بہترین نمائندے ہیں۔ سنت شاعر عموماً پڑھے لکھے نہ تھے اور موچی۔ جُلاہے اور درزی جیسی ذاتوں کے لوگ تھے انھوں نے ذات پات کی تفریق۔ مذہبی رسوم۔ تیرتھ برت۔ روزہ نماز۔ مندر مسجد غرض ہر ظاہری چیز کی مذمت کی اور صرف ایک رام یا رحیم کی پرستش پر زور دیا۔ اُن کی زبان سیدھی سادی۔ مختلف بولیوں کا مجموعہ۔ ہر قید و بند سے آزاد اور عوام کی سمجھ اور پسند کے عین مطابق تھی۔ اس سدھکڑی بولی کے کوت (کبت)۔ دوہے۔ ساکھی۔ بھجن اور گیت سڑکوں اور گلیوں میں سادھو سنت اور فقیر گاتے پھرتے تھے۔ اِس شاعری میں عام بول چال کے فارسی الفاظ بھی شامل تھے لیکن مجموعی طور سے اس کا ڈھانچہ ہندی تھا۔ اس طرح اٹھارہویں صدی میں برج۔ اودھی اور سدھکڑی بولی کی ہندی شاعری فضا میں گونج اُٹھی۔ اس کا اثر غیر محسوس طریقے سے اُردو شاعری پر بھی پڑا۔

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ اٹھارہویں صدی میں تعلیم اور خواندگی بیکڑوں میں ایک نہیں ہزاروں میں ایک کا مقدر تھی۔ گاؤں کے گاؤں ایسے ہوتے تھے کہ جہاں کے رہنے والوں کو ایک معمولی خط لکھوانے یا پڑھوانے کے لئے کسی منشی کی تلاش میں کوسوں کا سفر کرنا پڑتا تھا۔ ایسی صورت میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ فارسی جاننے اور سمجھنے والے مشکل سے مٹھی بھر لوگ تھے ان کی بھی فارسی مادری زبان نہ تھی اکتسابی زبان تھی۔ ظاہر ہے آبادی کے ایک بہت بڑے حصّے کو فارسی شاعری سے کسی قسم کی دلچسپی نہ ہو سکتی تھی۔ لیکن شاعری فضاؤں میں رچی ہوئی تھی اُسے اعزاز اور شاہی تقرب کا وسیلہ سمجھا جاتا تھا وہ شاعری کا دلدادہ نظر آتا تھا۔ اس ماحول میں ۱۷۰۰ء میں ولی دکنی خود اور ۱۷۲۰ء میں اس کا دیوان دہلی آیا۔[1] ولی کا کلام دہلی اور دہلی والوں نے سُنا تو وہ ایک

[1] یادگارِ ولی۔ بحوالہ دہلی کا دبستانِ شاعری۔ ۱۹۶۵ء طبع دوم ص ۳۱

دفعہ چونک اُٹھے۔ یہ اُن کی بھولی بسری لیکن جانی پہچانی شاعری تھی معلوم ہوا کہ مدتوں کا بچھڑا کوئی ایک دفعہ پھر مل گیا۔ اُس میں خنجر۔ نیچے۔ تیغ۔ شمشیر۔ دشنہ۔ تیر اور تبر سے مسلح تُرک۔ ظالم۔ قاتل۔ سفاک اور قتّال محبوب کی جگہ پیا۔ پیارے۔ پیو۔ پیتم۔ ساجن۔ سجن۔ سری جن۔ سلونا۔ لالہ۔ موہن۔ مدن موہن۔ من بھاونا اور من ہرن نظر آئے۔ رقیب کی جگہ دوتن اور سوتن۔ عشق و محبت کی جگہ پریم اور پریت۔ آتشِ ہجر کی جگہ برہ اگن اور پھر کنول بھونرا۔ چاند چکور۔ چکوا چکوی۔ ہنس۔ مور۔ کوئل پپیہا نظر پڑے۔ بھیم ارجن۔ رام لچھمن۔ کرشن رادھا اور گوپیوں کے علاوہ ہندو دیومالائی کردار۔ ہندی تشبیہوں، استعاروں اور ترکیبوں سے مملو اشعار سُنائی دئے تو وہ دل کی گہرائیوں میں تیر گئے۔ ولی کا دیوان آیا تو ہندی کے تمام مستور ادبی عناصر جو دکنی ادب کی جان و روح ہیں شعرائے دہلی کے سامنے چکا چوندھ پیدا کرتے ہوئے آئے۔ جس زبان کا ایک لفظ انھیں اپنی فارسی زدہ زبان کے مزاج کے خلاف نظر آتا تھا اور جسے وہ منھ لگانے کے قابل نہ سمجھتے تھے اسی زبان کو ولی دکن سے دہلی لے کر آیا تو اُسے یہاں والوں نے سر آنکھوں پر بٹھایا۔ اس کے سخن کو کرامت و اعجاز سے تعبیر کیا اور اسی باشندۂ دکن کی تقلید شعارِ شاعری ٹھہری۔

ولی کی ہندی روایات سے مملو شاعری کو اتفاق سے دہلی میں ایک موافق و سازگار فضا اور زمین تیار ملی۔ شاعری اور موسیقی لازم و ملزوم ہیں۔ محمد شاہ نہ صرف ہندوستانی موسیقی کے جیّد فنکار تھے بلکہ خود انھوں نے بہت سے گیت اور ٹھمری کہے۔ 'رنگیلے پیا' اُن کا تخلص تھا اسی لئے وہ محمد شاہ رنگیلے کے نام سے مشہور ہوئے ان کے دربار میں ایک اور اُستاد موسیقی نعمت خاں بھی سدا رنگ کے تخلص سے گیت اور ٹھمری لکھ رہے تھے۔ رنگیلے پیا۔ سدا رنگ اور ایک اور موسیقار ادا رنگ کی بہت سی ٹھمریاں آج بھی رائج ہیں۔ اُن میں سے اکثر سینہ بسینہ چلی آتی ہیں اس لئے ان کا کوئی مستند ماخذ دینا عموماً مشکل ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن صاحب نے مندرجہ ذیل ٹھمری اور خیال سدا رنگ سے منسوب کئے گئے ہیں حالانکہ ٹھمری میں صاف طور سے تخلص "رنگیلے محمد شاہ" کا اور خیال میں سدا رنگ کا آتا ہے:-

ٹھمری۔ جانے نہ دوں گی گگری بھرن کو　　سدا رنگیلے ٹھاڑو تٹ پہ

بوند بوند چاروں اور، گھٹا چھائی بجری چمکت ہے
سدا رنگیلے محمد شاہ، برسے مینہا بوند بوند چاروں اور[1]

خیال: جانے نہ دوں گی پیا کو میں تو　　راکھوں گی نینوں میں موند موند
رین اندھیری کاری بجری چمکے
سدا رنگ بنا نیک نہ لاگے　　مینہا برسے بوند بوند[2]

ہندوستانی موسیقی کے جیّد اور عظیم فن کار پنڈت وشونارائن بھات کھنڈے نے محمد شاہ رنگیلے۔ اُستاد سدا رنگ اور ادا رنگ کی بعض ٹھمریاں جمع کی ہیں۔ ان کے نمونے ذیل میں دئے جاتے ہیں۔ پہلے محمد شاہ رنگیلے کی ٹھمریاں دیکھئے:

۱۔ راگ پرج:۔ ڈھولن میں ڈے ڈے گھر آیا میں کی کروں　　مزبانی
سدا رنگیلے محمد شاہ بڑ بھاگ نسانو پایانی[3]

۲۔ راگ پوریا:　لوگوا سُنے پیرو اکھٹلی مورے۔ پائل بجی ری بچھوا کھٹکت
محمد شاہ پیا سدا رنگیلے تمہارے درس بن پران نت اُٹھ بھٹکت[4]

۳۔ راگ پوریا:　رات بسے آئے ہو میرے پیارے محمد شاہ تن کی تپت دور کرن
ہو نیک ٹھاڑے بھئے موں سوں بے کو اور ن کی پیت کی پرن[5]

اور یہ ہیں اُستاد نعمت خاں سدا رنگ کی ٹھمریوں کے نمونے:

۱۔ راگ رام کلی:　مانچھ پیا مہندی لگی میرے لال ہاتھن کی۔ ہاں رے کیسی بنی لوگوا
سدا رنگ لیا رنگ گھلیا مائی لیچھریا۔ پوجی مورے من کی[6]

---

[1] میوزک آف انڈیا مصنفہ ایچ۔ اے۔ پوپلے۔ کلکتہ ص ۲۱ بحوالہ اُردو شاعری کا فکری پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن۔ ۱۹۶۴ء ص ۳۱۔
[2] اُردو شاعری کا فکری پس منظر ص ۳۱۔
[3] کرک پرکاش۔ مالکا۔ مرتبہ بھات کھنڈے۔ بھاگ چار ص ۴۲۶۔ ۴۲۷۔ [4] ایضاً ص ۴۶۳۔ ۴۶۴
[5] ایضاً ص ۴۶۶۔ ۴۶۷۔ [6] ایضاً جولائی ۱۹۶۴ ایڈیشن ص ۳۳۰۔ ۳۳۱۔

۲۔ راگ پوریا: چھن چھن باٹ تکت ہوں توری ۔ کب گھر آویں سورے پیارے
جب سے گئے موری سُدھ ہو نہ لینی۔ سدا رنگ کا ہے رہونیارے [1]

۳۔ راگ للت: کانکریا نہ مار دھمارے، ڈھیٹھ لنگر وا مورے انگوا سب میں دیکھت ہی لگوا
تم کو کنہائی لاج نہ آوت ہم کو سدا رنگ یوں ہی ستاوو [2]

اور یہ نمونہ ہے ادا رنگ کی ٹھمری کا۔ جس کی بندش راگ پوریا دھناسری میں ہے۔

استھائی: عاشق مرا پڑا وے جالم تری گرم نگاہی کی ادا کا
انترہ: چھتاوے کھبر لیتی پر میری پوچھت ناہیں
یا سُنا جات ہے حال ادا رنگ گدا کا [3]

محمد شاہ رنگیلے اور ان کے درباری موسیقاروں کی ان تخلیقات پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی واضح ہو جاتا ہے کہ ان کا اندازِ فکر۔ تصور۔ موضوع۔ اسلوب اور زبان سو فیصدی ہندی ہے۔ ادا رنگ کی ٹھمری میں فارسی الفاظ بھی آتے ہیں لیکن انھیں بھی ہندی کے سانچے میں ڈھالنے کا رُجحان صاف نظر آتا ہے۔ ہمیں یہ معلوم ہے کہ محمد شاہ کے عہد میں ہندوستانی موسیقی پر بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں "ہندو موسیقی کے کچھ بیش بہا مصور فارسی مخطوطات" نادر شاہ اپنے ساتھ لے گیا [4] اور کچھ مخطوطات اب بھی ملتے ہیں [5]

امیر خسرو کے بیان میں ہم عرض کر چکے ہیں کہ ہندوستانی موسیقی اور ہندی کا چولی دامن کا نہیں جان و تن کا رشتہ ہے ہندوستانی موسیقی کی ضرورتوں کے لئے جو کچھ بھی لکھا جائے گا اس کی ہیئت ہندی سے قریب ہوگی۔ محمد شاہی عہد میں ہندوستانی موسیقی کے رواج سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہندی اور ہندی شاعری درباروں میں بھی مقبول و منظور تھی۔ ولی کا دیوان اس پس منظر میں دہلی آیا تو اس کے ہندی عناصر اجنبی نظر نہ آئے۔ اُردو فارسی سے ناآشنا عوام کے ایک بڑے فرقے میں بھکتی گیت اور

---

[1] کریک پستک مالکا۔ مرتبہ بھات کھنڈے۔ بھاگ ۴ ص ۳۵۸-۳۵۹۔ [2] ایضاً ص ۴۹۸-۴۹۹۔
[3] کریک پستک مالکا۔ بھاگ ۴۔ از پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے مطبوعہ سنگیت کاریالہ ہاتھرس۔ جولائی ۱۹۵۷ء ایڈیشن۔ ص ۳۶۱-۳۶۲۔
[4] ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجمدار ص ۵۳۳۔ [5] ولی کا دبستانِ شاعری ص ۶۔

بھجنوں نے ہندی کو پہلے ہی ایک مذہبی حیثیت دے کر مقبول کر دیا تھا۔ محمد شاہی دور کے اس ماحول کی روشنی میں ہم اٹھارہویں صدی کے نمائندہ اُردو شعراء آبرو۔ فائز۔ ناجی۔ حاتم اور سودا کے کلام پر ہندی اثرات کا جائزہ لیں گے!

آبرو (متوفی نومبر سنہ ۱۷۳۳ء)

نجم الدین عرف شاہ مبارک آبرو گوالیار میں پیدا ہوئے۔ سنہ پیدائش غالباً ۱۰۹۶ ہجری (۱۶۸۵-۸۵ء) کے لگ بھگ ہے۔ وفات دہلی میں ۲۴ رجب ۱۱۴۶ ہجری (نومبر ۱۷۳۳ء) کو ہوئی۔ آبرو شمالی ہند میں اُردو کے اوّلین شاعروں میں ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن صاحب کی رائے میں تو آبرو ہی کا دیوان شمالی ہند میں اُردو کا پہلا مستند دیوان ہے [1]۔ اس اعتبار سے آبرو کے کلام پر ہندی اثرات کا جائزہ تاریخی حیثیت سے بھی نہایت اہم ہے!

آبرو محمد شاہی عہد کے شاعر تھے۔ اورنگ زیب کے بعد جمنا کے پُل کے نیچے بہت پانی بہہ چکا تھا اور محمد شاہ خالص مغلئی طرزِ حیات کو دوبارہ زندہ کرنے کی اہلیت نہ رکھتے تھے۔ اس لئے محمد شاہ کے عہد میں ایک ایسا کلچر معرضِ وجود میں آیا جس کی جڑیں اسی سرزمین میں پیوست تھیں۔ مصوری کا ایک خاص دبستان متشکل ہو رہا تھا جس میں مغل قلم کے ساتھ راجپوتی قلم کا بھی امتزاج ہو چکا تھا۔ موسیقی میں مخلوط راگوں کی صورت میں قوالی کی ایک خاص وضع پیدا ہو رہی تھی۔ شاعری پر بھی اس کا اثر پڑا۔

آبرو اپنے بیشتر ہم عصروں کی طرح فارسی گو شاعر تھے لیکن ولی اور دیوانِ ولی کی دہلی میں آمد کے بعد انھوں نے اُردو شعر گوئی شروع کی اُس وقت فارسی کا سکہ چلتا تھا فارسی چھوڑ کر آبرو جب ریختہ گوئی کے کوچے میں آئے تو ظاہر ہے اُن کی نظریں ملکی اور دیسی روایات کی طرف پڑیں۔ فارسی کے علاوہ اُس وقت صرف دکنی اور مروّج ہندی منظومات کے نمونے موجود تھے۔ ہندی نظم کی زبان برج بھاشا

---

[1] دیوان آبرو۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن۔ بار اول ص ۱۱۔
[2] تعیین زمانہ از تمامی عبدالودود۔ معاصر جلد ۲ حصہ ۸ ص ۱۱۸۔

تھی چنانچہ آبرو کے کلام میں فارسی کے ساتھ ساتھ دکنی اور برج بھاشا کا رنگ و آہنگ بھی نمایاں ہے۔

آبرو کے کلام میں بعض ہندی عناصر کی توجیہ آبرو کی مغنیوں اور موسیقاروں سے شیفتگی اور دلبستگی سے کی جاسکتی ہے۔ نعمت خاں سدا رنگ سے تو آبرو کو خاص عقیدت معلوم ہوتی ہے۔ آبرو کے دیوان میں نہ معلوم کتنے اشعار ایسے ہیں جن میں سدا رنگ کا نام آتا ہے۔

صاحب مذاق بوجھے اس بات کوں سدا رنگ — یہ میں نہیں تمھاری نعمت ہے میرے صاحب
بلبل ہوا ہے دیکھ سدا رنگ کی بہار — اس سال آبرو کوں بن آئی بسنت رُت
آواز میں چھڑی ہے سدا رنگ کی بہار — ہے آبرو کے حق میں یہ اُن کی سدا بسنت
رہے نس دن سدا رنگ اور نت راگ — بھرا گھر بار اور معمور ڈیرا
بھولوگے تم اگر جو سدا رنگ جی ہمیں — تو نانو بین بین تم کو دھریں گے ہم
تب ہے بہار جبکہ سدا رنگ کے ہو راگ — بولے گی جو کہ بین سو ہی بات انت کی[1]

سدا رنگ کے علاوہ دوسرے "پیشہ ور" گانے والوں سے بھی آبرو کا تعلق خاطر ان کی بہت سی غزلوں سے ظاہر ہے۔ نمولا۔ جمال۔ پنا۔ صاحب رائے۔ اور رمضانی کے نام اس سلسلے میں لئے جاسکتے ہیں۔ رمضانی کا ذکر متعدد اشعار میں آتا ہے اور باقی چاروں کی شان میں پوری پوری بلکہ دو دو غزلیں ان کے دیوان میں موجود ہیں۔ جن کے مطلعے نیچے دئے جاتے ہیں:

کیا شوخ اچپلے ہیں تیرے نین نمولا — جن کو نرکھ جلے ہیں سب من ہرن نمولا
خوباں میں سب جگت کے تو زور ہے نمولا — سارے جہاں میں تیرا اب شور ہے نمولا
قیامت راگ ظالم بھاؤ کا ذرگت ہے اے پنا — تمھارے حُسن سو دیکھی سو اک آفت ہے اے پنا
کبھی تو دل کی مری عاجزی کوں مان جمال — خدا کے واسطے مت کر غرور مان جمال
لگا ہے دل کوں ہمارے ترا خیال جمال — یہ زخم تان کا سائے گا ماہ وسال جمال
بول کے ایک تان صاحب رائے — لے گیا کاڑھ جان صاحب رائے[2]

---

[1] ۔ دیوان آبرو۔ صفحات ۵۶-۶۲-۶۵-۶۹-۱۱۶- اور ۲۲۶۔

[2] ۔ دیوان آبرو۔ غزلیات نمبر ۲۰-۲۳-۶۶-۳-۷ اور ۲۲۔

موسیقاروں سے تعلق خاطر نے آبرو کے کلام کو ہندوستانی موسیقی کی بہت سی ہندی اصطلاحات سے بھر دیا۔ راگ۔ راگنی۔ تال۔ سُر۔ سَم۔ تان۔ سرگم۔ بھاؤ۔ بول۔ سنگت۔ سادھنا۔ گت۔ بسنت بہار۔ ہنڈول۔ کلیان۔ کلاونت۔ گائک اور اسی نوع کی بہت سی اصطلاحیں ان کے اشعار میں آگئیں جن کی وجہ سے وہ اشعار فارسی سے دور اور ہندی سے قریب ہو گئے ان اصطلاحات کے حامل چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

گائے ہنڈول آج کلاونت ہلس ہلس — ہر تان بیچ لیا کے جھلائی بسنت رُت
سب گائکوں کے کیوں نہ میاں ہووے آبرو — سُر جن کا ہے غلام سدا راگنی سریت
جب درس دے سانولا تب جانھے کلیان ہو — بھاؤ تانھیں سیام جن مجھ کوں کسی کا رنگ ورا گ
سات آسماں کے اوپر کرتے ہیں سیر تب ہی — جب وقت سادھنا میں تم گاوتے ہو سرگم
مرتے ہیں جبکہ آن کے تو توڑتا ہے تال — سگھڑوں کے حق میں جان ترا ناچنا ہے تم
قیامت راگ ظالم بھاؤ کا ذرگت ہے اے پنا — تمھاری چیز سو دیکھی سو اک آفت ہے اے پنا
آواز میں چھڑی ہے سدا رنگ کی بہار — ہے آبرو کے حق میں یہ ان کی سدا بسنت
سُر تان تال بول عناصر ہوئے یہ چار — اور ہی رچا ہے راگ کی سنگت کا اک جہاں[1]

ہندی ادب میں رتو ورن اور بارہ ماسے ہمیشہ مقبول رہے ہیں۔ بارہ ماسوں میں موسمی خصوصیات کے ساتھ ساتھ تہواروں کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ موسموں کے بیانات میں بعض معتقدات نے روایت کی شکل اختیار کر لی ہے مثلاً ساون کے بیان میں بادل۔ بجلی اور بارش کا ذکر لازمی ہے۔ بسنت کے بیان میں آموں کا بورانا۔ ٹیسو کا پھولنا۔ کوئل کی کوک اور پپیہے کی 'پی کہاں'۔ ہولی میں رنگ۔ گلال۔ پچکاری۔ عبیر۔ کرشن۔ رادھا۔ گوپی اور اسی نوع کے مسلمات کا ذکر کم و بیش ضروری ہے آبرو کے یہاں بعض ہندو تہواروں اور ہندی مہینوں کا بیان انھیں روایات کے ساتھ ملتا ہے۔ ساون کی ردیف میں تو ایک پوری غزل موجود ہے جس کا مطلع ہے[2]

---

[1] ۔ دیوان آبرو۔ صفحات ۶۲-۶۳-۱۰۱-۱۱۳-۱۱۵-۳۴-۶۵-۱۵۴۔

[2] ۔ دیوان آبرو۔ ص ۱۴۷۔

مرے انجھواں کی خجلت سیں سدا رہتا ہے ترسانوں
کہاں سکتا ہے آ مجھ چشم کے عہدے سے برسانوں

بسنت اور ہولی سے بھی آبرو کو خاص شیفتگی نظر آتی ہے۔ آبرو" رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو" کے قائل نہیں ہیں وہ نظیر کی طرح میلوں ٹھیلوں۔ مجمعوں مجرسوں۔ مجلسوں اور محفلوں کے شیدائی ہیں۔ پھر بسنت اور ہولی جو خون میں شباب اور دل میں حرارت بھر دینے والے تہوار اور موسم ہیں، آبرو کو کیوں پسند نہ ہوتے چنانچہ 'بسنت رُت' اور بسنت کی ردیف کے ساتھ دو غزلیں ان کے کلام میں موجود ہیں جن میں ہندی روایات پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ دونوں غزلوں کے دو دو اشعار ملاحظہ فرمائیے:

کوئل نیں آ کے کوک سُنائی بسنت رُت — بورائے خاص و عام کہ آئی بسنت رُت
گائے ہنڈول آج کلاونت ہلس ہلس — ہرتاں بیچ لیا کے جھلائی بسنت رُت

بیٹھے ہیں زرد پوش جھلک سیں مناسبت — چاروں طرف سیں آج اُٹھی جگ میں گا بسنت
ٹیسو کے پھول نیں ہے دہکتے ہیں کوئلے — آئی بنوں میں آگ برہ کی لگا بسنت

یہ کہنا غیر ضروری ہے کہ بسنت کے موسم میں کلاونتوں کا ہلس ہلس کر ہنڈول گانا۔ چاروں طرف زرد پوش کی جھلک نظر آنا۔ کوئل کی کوک۔ آم کا بورانا۔ اور ٹیسو کے پھولوں کا دہکتے ہوئے کوئلوں کی طرح کھلنا سب کچھ ہندی روایتوں کی تقلید کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ایک ادب کا اثر دوسرے ادب پر اس وقت تک مکمل نہیں ہوتا جب تک ایک کی ادبی تلمیحات دوسرے میں منتقل نہ ہو آئیں۔ تلمیح کا ایک لفظ ایک پورے تصور کو اپنے جلو میں لے کر آتا ہے اس لئے تلمیح ادب کا مایۂ ناز سرمایہ سمجھی جاتی ہیں۔ آبرو کے یہاں بہت سی ہندی تلمیحات استعمال کی گئی ہیں۔ بعض نمونے دیکھئے:

خوش یوں قدِ خم شیخ کا ہے معتقداں کوں — جیوں کشن کو کُبجا کا لگے کوب پیارا
تماشا دیکھ مجھ انجھواں کا کہ یہ نیچیوں کا دھارا ہے — ہمارا رونا پیارے یہ اندر کا اکھاڑا ہے
جانی تمھارے راگ کا کیا سمجھے بیان — کرتی ہے کام بان کا ہر ایک تیری بان
تیری گلی کی خاک کوں کر آبرو بھبھوت — اودھوت خاکسار مثالِ پلنگ ہے

تیرے زنان پن کی نازک ہے شکل بندھنی — تصویر پدمنی کی اب چاہیے چترنی[1]

اِن اشعار میں کشن۔ کبجا۔ اندر۔ ہندی تلمیحات ہیں۔ کام بان دیو مالائی تصور ہے جس کے مطابق کام دیو اپنے بان (تیر) سے عشاق کو زخمی کرتا ہے۔ اودھوت اُداسین یوگی سنیاسی کو کہتے ہیں۔ پدمنی کوک شاستر کے مطابق عورتوں کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔ چترنی بھی عورتوں کی چار قسموں میں سے ایک ہے لیکن یہاں چترنی کے لفظ پر ایہام کی بنیاد ہے اور تصویر کشی کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تلمیحات اور تصورات ہندی ادب سے ماخوذ ہیں!

آبرو کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت ایہام گوئی قرار دی جاتی ہے۔" ہر ایسے دور میں جب محفل نشاط گرم ہو اور عیش و مستی کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول ہو الفاظ کے پہلو دار استعمال کی طرف ذہن منتقل ہونے لگتا ہے .... عیش کا بیان رمز و کنایہ میں مزا دیتا ہے اسی لئے پہلو دار الفاظ کا استعمال لامحالہ زیادہ ہونے لگتا ہے ... ضلع جگت اور ذو معنی الفاظ سے پھبتی۔ کنایہ اور بدیہہ گوئی میں لطف پیدا ہو جاتا ہے"۔[2] یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ آبرو نے اکثر و بیشتر ایہام کی بنیاد ہندی الفاظ پر رکھی جسے دیکھ کر بے ساختہ ہندی الفاظ کے شلیش श्लेष کی یاد آجاتی ہے۔ محولہ بالا اشعار میں سدا رنگ۔ بہار۔ سم۔ بورائے۔ عام (آم)۔ بین بین۔ کام بان۔ بان۔ کلیان اور چترنی کا پہلو دار استعمال ظاہر و بین ہے۔ ایہام کے لئے ہندی الفاظ کے استعمال کی بعض اور مثالیں دیکھئے:

سن ہرن سب صید ہیں تجھ چشم کے — نام تیرا کیوں نہ ہو شیر و میاں
ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق — بجا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا
ڈوبا ہے نقشِ پا کی خجالت منیں کنول — پانی خرام دیکھ پیا کا گیا ہے جل

پلنگ کوں چھوڑ خالی گود سیں جب اُٹھ گیا پیتا
چترکاری لگی کھانے ہمن کوں گھر ہوا چیتا

آبرو کے دیوان میں ایہام اور ذو معنی ہندی الفاظ کی تلاش کی وجہ سے ایک معتدبہ تعداد ہندی تصورات کی جمع ہو گئی ہے! جب ایہام کے لئے ہندی الفاظ کی

---

[1] ۔ دیوان آبرو۔ صفحات ۱۷۔ ۲۲۶۔ ۱۵۳۔ ۱۸۱۔ ۲۱۰۔
[2] ۔ دیوان آبرو۔ مقدمہ ص ۳۶۔

تلاش شروع ہوئی تو ظاہر ہے سیدھے سادے ہندی الفاظ بھی زبان پر چڑھ گئے۔ آبرو کی شاعری کی زبان دیکھئے تو بعض جگہ ہندی اور اُردو کے پردے درمیان سے اُٹھ جاتے ہیں اور کہیں کہیں تو محض رسم خط ہی ایک حدِ فاصل بن کے رہ جاتا ہے ذرا مندرجہ ذیل اشعار کی زبان دیکھئے اور خیال فرمائیے کہ انھیں کیوں نہ ہندی اشعار کہہ دیا جائے:-

جان مولا جگت پیارا جن دیکھا سو ٹھٹھک رہا — چنچل پنٹ اچپلے نیناں تن آگے مرگ[1] چھونا کیا
برہن کے نیں رو رو جوگی برن ہوئے ہیں — کاجر۔ بھبھوت۔ انجھو مالا۔ پلک جٹا ہے
جب درس دے سانولا تب جانجھے کلیان ہو — بھاؤ تا نھیں سیام بن مجھ کوں نسی کا رنگ راگ

آبرو کی امرد پرستی جزو تاریخ بن چکی ہے اُن کے اس میلانِ طبع کے حامل اشعار اُن کے دیوان کے صفحات پر بکھرے پڑے ہیں لیکن ان کے یہاں ایسی بھی غزل ہے جس میں اظہارِ جذبات صراحتاً عورت کی طرف سے کیا گیا ہے اس کی زبان امیر خسرو کی ریختہ غزل کے ہندی مصرعوں سے مشابہ و مماثل ہے۔ ظاہر ہے یہ انداز ہندی شاعری کی روایتوں کا اثر ہے۔ آبرو کی اس غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

کہیں کیا تم سوں بیدرد و گو کسی سے جی کا مرم نہ پایا — کبھی نہ بوجھی بپتا ہماری برہ نین کیا اب ہمیں ستایا
رکھے نہ دل میں کسی کی چنتا گلے میں ڈالے برہ کی کنٹھا — درس کی خاطر تمھارے منتا بھکارن اپنا برن بنایا
لگی ہیں جی پر برہ کی گھاتیں تلپھ تلپھ کر بہائیں راتیں — تمھاری جن ہیں بنائیں باتیں اکارت اپنا جنم گنوایا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی جیسے کہو گے رہا کروں گی — تمن کوں نس دن دعا کروں گی سکھی سلامت رہو خدایا

اس غزل کا تخیل اور اندازِ بیان مکمل طور سے ہندی سے متاثر ہے۔ آبرو کی زبان اُردو فارسی ہے لیکن اُن کے کلام میں اس غزل کی طرح ہندی الفاظ جی کھول کر استعمال کئے گئے ہیں۔ اُن کے یہاں محبوب کے لئے بالم۔ سجن۔ ساجن۔ سری جن۔ پیا اور من ہرن جیسی ہندی لطافتوں کا استعمال ملتا ہے ٹھیٹھ ہندی الفاظ مثلاً الوک۔ اودھوت۔ ان ملا۔ اگن۔ آسن۔ انت۔ برن۔ برکھا۔ برہن۔ بسن۔ بدھ۔ بیورا۔ بتھا۔ بچن۔ پرگھٹ۔ جوت۔ درس۔ دیہہ۔ دھمال۔ سنکھ۔ سوہا۔ سادھنا۔ سبدھی۔ گیان۔ مرم۔ مورکھ اور نبل اُن کے کلام میں بار بار نظر آتے ہیں۔ برج بھاشا کے اثر سے الفاظ میں لام کو رے سے بدلنے کا رجحان بھی پایا جاتا

[1] مرگ چھونا = بچہ ہرن

[2] دیوان آبرو ص ۳۷

ہے چنانچہ کالے کو کارے۔ کاجل کو کاجر۔ اور سانولے کو سانورے وہ بے تکلف استعمال کرتے ہیں!

آبرو کا کلام بنیادی طور سے فارسی روایات کا حامل ہے لیکن جب فارسی کو چھوڑ کر ملکی زبان میں شاعری کی ٹھانی تو ظاہر ہے ملکی روایات بھی ان کے کلام میں آگئیں۔ ولی کی تقلید۔ ہندوستانی موسیقی سے شیفتگی۔ اور ایہام کے لئے ہندی ذو معنی الفاظ کے انتخاب نے اُن کے کلام کو ہندی شاعری کے اثر سے معرّا نہ رہنے دیا۔ ہندی موسموں اور تہواروں کے بیانات اور دیومالائی تلمیحات نے اس رنگ کو اور چوکھا کر دیا۔

فائز دہلوی (متوفی ۱۷۳۸ء)

فائز کا نام صدر الدین محمد خاں اور ان کے والد کا نام زبردست خاں تھا سید مسعود حسن صاحب رضوی نے "نواب صدر الدین محمد خان بہادر" فائز کا نام نہیں بلکہ خطاب بتایا ہے[1]۔ فائز کی تاریخ پیدائش معلوم نہیں لیکن اُن کی وفات دہلی میں صفر ۱۱۵۱ھ (۱۷۳۸ء) میں ہوئی[2]۔ وہ محمد شاہی عہد کے شاعر تھے۔ رضوی صاحب فائز کو ہی شمالی ہند کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر قرار دیتے ہیں۔

فائز کا ضخیم کلیات اٹھائیس حصّوں پر مشتمل ہے اس کا ایک جزو اُردو دیوان ہے ظاہر ہے فائز اصلاً فارسی شاعر تھے لیکن انھوں نے جب اُردو شاعری شروع کی تو فارسی روایات کو نظر انداز کر کے ہندی تخیلات سے استفادہ کیا۔ اُن کا کلام اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ فائز شاعری میں روایتوں کی پابندی کے قائل نہ تھے۔ جو آنکھوں نے دیکھا اور دل میں آیا اسے شعر کے سانچے میں ڈھال کر پیش کر دینا اُن کا شعار تھا۔ انھیں اس کی پروا نہ تھی کہ وہ جو کچھ کہہ رہے ہیں اس کی سند اساتذہ یا قدما کے کلام میں مل سکتی ہے یا نہیں۔ وہ خیالی طوطے مینا اُڑانے والے لوگوں میں نہ تھے بلکہ آنکھوں دیکھا حال یا آپ بیتی بیان کرنے والے شاعر تھے۔ فائز کے اُردو کلام میں فارسیت کی جگہ ہندیت کی موجودگی کی یہی ایک بڑی وجہ ہے۔

فائز نے غزلوں کے علاوہ متعدد مختصر نظمیں لکھیں اُن میں سے بیشتر کے موضوعات

[1] "فائز دہلوی اور دیوان فائز" از سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ طبع دوئم ۱۹۶۵ء مقدمہ۔

ایسے ہیں جن کا فارسی میں وجود نہ تھا۔ جوگن۔ تنبولن۔ بھنگیڑن۔ گجری۔ پنگھٹ۔ نگمبودھ گھاٹ۔ بسنت اور ہولی خالص ہندوستانی موضوعات ہیں اس لئے ان کے بیان میں یہیں کی روایاتِ شاعری کا استعمال برمحل تھا۔ ہولی کے پس منظر کے لئے جمناتٹ ہی چُنا جانا چاہئے دجلہ اور فرات کا کنارہ نہیں۔ اس کے علاوہ ان نظموں اور مثنویوں میں حور و غلمان کے بہشتی حُسن کی یا زہرہ جمال شہزادیوں کے آفاقی سراپا کی قصیدہ خوانی نہیں ہے بلکہ دہلی کی ہندنیوں اور کھتّرانیوں کے 'پستان و جوبن' کی تعریف ہے ملاحظہ فرمائیے:۔

مُنھ پھول سے رنگیں تھا دساری تھی اُس ہری — کھتّرانی ایک دیکھی میں پنگھٹ پہ جوں پری
چیری ہیں اُس کی اُربسی۔ رسبھا و رادھکا — پربھو نے پھر بنائی نہیں ویسی دوسری
کم دیکھی فائز ایسی حُسن میں میں ہندنی — بیتیں برکھ برکھ زغم او گھڑی گھڑی
(تعریف پنگھٹ)

کرے دل کو پانی ہر اک ہندنی — نظر پڑتی پانی اوپر چندنی!
دکھاتی ہیں چھاتی نول جوبناں — کلس سونے روپے کی دیکھو عیاں
پری سی نظر میں ہیں کھتّرانیاں — صباحت کے اقلیم کی رانیاں
(تعریف نہان نگمبودھ)

نگمبود گھاٹ پر نہاتی ہوئی ان ہندنیوں اور کھتّرانیوں کے حُسن کو لیلیٰ شیریں اور عذرا سے تشبیہ دینا فائز نے ان حسینان عرب کی توہین سمجھی ہوگی اس لئے اُس کی نظر اُربسی۔ رسبھا اور رادھکا پر پڑی لیکن ان دیو مالائی کرداروں نے غیر ارادی طور سے فائز کے کلام کو ہندی اثر سے معمور کر دیا۔

فائز کو راجہ اِندر کے اکھاڑے اور اُن کی اپسرا اُربسی (اُروشی)۔ رسبھا اور تلوتما وغیرہ سے خاص اُنسیت ہے جہاں کسی گھاٹ۔ پنگھٹ۔ ہاٹ بازار میں چار عورتیں نظر آئیں اُنھیں وہیں اندر کا اکھاڑہ یاد آگیا۔ پنہارن ہو یا جوگن۔ گوجری ہو یا بھینگڑن، اگر وہ حسین ہے تو فائز کی نظر میں اِندر کی اپسرا ہے۔ اندر کے اکھاڑے اور اپسراؤں سے مُزیّن بعض اشعار ملاحظہ کیجئے:

۱۔ تاریخ محمدی۔ بحوالہ فائز دہلوی اور ردیف فائز ص ۶۳

ہر اک پنہار واں اک اپچھرا تھی — کنوئیں کے گرد اندر کی سبھا (تعریف پنگھٹ)
کم ہے اُس مکھ سوں جوت چندر کی — چیری اس اپچھرا ہے اندر کی (تعریف جوگن)
اپچھرا اندر کی سوں تھی خوب تر — حُسن اس کا تھا پری سوں بیشتر (تعریف بھنگیڑن)
حُسن میں ہے تلوتما سے زیاد — غمزہ و عشق میں ادھک اِستاد (تعریف گوجری)
ہے اِندر کی مانو سبھا جلوہ گر — کہ ہر نار دستی ہے رسبھا سوں در (تعریف نگمبود)
ناچتی گاتی کے ہوری دم بدم — جیوں سبھا اندر کی در باغِ اِرم (تعریف ہولی)

اُردو شاعری پر عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ مقامی رنگ سے خالی ہے مگر فائز کو ایک استثنار کی حیثیت حاصل ہے ان کا کلام دیکھئے تو اس میں حوروں کی جگہ اپسرائیں نظر آتی ہیں۔ اندر سبھا انھیں فردوس اور کوہِ قاف سے بھی عزیز تر ہے وہ تشبیہوں۔ استعاروں اور تلمیحوں میں خاص ہندوستانی چیزوں سے کام لیتے ہیں۔ اُن کے یہاں کٹاری سی پلک۔ سور یا مست ہاتھی کی سی چال۔ کنول کی ڈال یا کیلے کے گابھے جیسے ملائم ہاتھ۔ کنول۔ کھنجن اور مرگ جیسے نین۔ چنپے کی کلی سی ناک۔ ناگن سی بالوں کی لٹ۔ درپن سا مکھ۔ کنک (موتی) سا شفاف جسم۔ امرت پھل جیسے اُدھر (لب)۔ رادھکا جیسا سروپ، اور اسی نوع کی ہندی ادب کی مانوس تشبیہیں کثرت سے ملتی ہیں۔ ذرا مثنوی 'در وصف بھنگیڑن' کے چند اشعار دیکھئے:

دوئین تھے اُس کے چنچل جیوں کھنجن — جن کے دیکھے مرگ پکڑے جوگ بن
ناک اُس کی تھی کلی سوں خوب تر — صاف درپن سوں تھا وہ مکھ بیش تر
ناگنی سی تھیں لٹاں دو اس کے بر — ہوش اُن دیکھے سے جاتا تھا بسر
دلفریبی کی ادا اُس کی انوپ — روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ

یہ تو صرف ایک نظم کا حال ہے اگر اُن کی تمام نظموں اور غزلوں میں سے ہندی تشبیہات جمع کی جائیں تو ایک علٰحدہ باب کی ضرورت ہوگی۔ ذیل میں بعض ایسی تشبیہوں کے حامل اشعار نقل کئے جاتے ہیں جن میں سے اکثر کا اعادہ فائز کے کلام میں بار بار ہوتا رہا ہے:

کنول سوں صفا دار ہے وہ بدن — کنول ڈال سے ہاتھ گل سے چرن
بھواں تیری شمشیر و زلفاں کمند — پلک تیری جیسے کٹاری لگے

کیلے کے گابھے سے ملائم دو ہات — دیکھ کے مُرجھاتے تھے کیلے کے پات
دو اُدھر تیرے ہیں جیوں امرت پھل — شیرینی میں ہیں مگر شانِ عسل
نین دو کنول اور دو گل ہیں گال — کلی چمپے کی ناک کی ہے مثال
ترچھی نظروں سے دیکھنا ہنس ہنس — مور سے چال تجھ نیاری ہے
متے ہاتھی سی چلتی تھی نہ جوبن — نہ آہٹ پاتے گر بجتی نہ پینجن

یہی حال مثنوی در" تعریف جوگن" کا ہے۔ جوگن کا روپ بالکل ہندی لوازمات سے تیار کیا گیا ہے۔ بالوں کا ایسا جوڑا جیسے ناگن کنڈلی مارے بیٹھی ہے۔ بدن میں راکھ اور بھبھوت۔ گلے میں کنٹھا اس کے علاوہ سنگی۔ مرگ چھالا۔ تالاب۔ اشنان۔ کنول۔ تپسی۔ بیراگی۔ نمونہ ارین اور اس قسم کے تمام استعارات ہندی سے مستعار ہیں۔ اور ان کی مدد سے جو جوگن متشکل ہوتی ہے وہ بالکل وہی ہے جس کی تصویر قدیم ہندی پریم کتھاؤں میں نظر آتی ہے۔

تشبیہ اور استعاروں کے علاوہ فائز نے بہت سی ہندی تلمیحات بھی استعمال کی ہیں۔ پُرانوں کی ایک کتھا کے مطابق اِس دُنیا کا ایک سال" دیولوک" کے ایک دن کے برابر ہوتا ہے اور دیولوک کا ایک سال برہما کے ایک دن کے برابر ہوتا ہے۔ فائز شبِ فراق کی طوالت کو برہما کی گھڑی سے ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک شبِ فراق کی ایک ایک پل برہما کی گھڑی کے برابر ہے!

اے جاں شبِ ہجراں تری سخت پڑی ہے — ہر پل مگر اس نس کی برہما کی گھڑی ہے

اسی طرح بالوں کے جوڑے کو شری کرشن کی گیند اور سہس ناگنی اور دل کے ویرانے کو کدلی بن کہا گیا ہے:

جوڑا نہیں گیند ہے کنہیا کی — یا سہس ناگنی ہے دریا کی
رے ویرانے دل میں اے پیرو — شکار آ کے کرو یہ کدلی بن ہے

محولہ بالا اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ فائز اپنے کلام میں ہندی شاعرانہ روایات کو شعوری طور سے سموتے رہے ہیں۔ ان کے یہاں ایرانی مذاق کا رُجحان نہیں ہے بلکہ محبوب کی نسوانیت بالکل ظاہر ہے وہ اسے 'نار' (عورت) کے لفظ سے یاد کرتے ہیں اس کی ساری اوڑھنی کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ہندی ادب کی طرح

ان اشعار میں کوئل۔ چکور۔ چکوری۔ پپیہا۔ مور۔ بھونرا۔ کنول اور جامن ہندی ادب سے مستعار لئے گئے ہیں اُنھیں کہیں ان تصورات کے ساتھ جو ہندی میں اُن سے وابستہ ہیں اور کہیں محض ایہام کی بنیاد کے لئے استعمال کیا گیا ہے لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وہ سب ہندی ادب کی دین ہیں۔

مناظرِ فطرت اور موسموں کے بیان کا انداز بھی ہر ادب میں مختلف ہوتا ہے۔ ان اختلافات کی وجہ مقامی خصوصیات اور اپنے اپنے ادبی معتقدات میں تلاش کی جاسکتی ہے اُردو میں موسمِ بہار آتا ہے تو داغِ دل ہرے ہونے لگتے ہیں، جوشِ جنوں میں زنجیر و سلاسل پر بن آتی ہے اور توبہ شکست ہونے لگتی ہے لیکن ہندی میں بسنت کی آمد کا بیان بالکل فطری ہے یہاں پیڑوں پر نئی نئی کونپل نکلتی ہیں۔ باغوں میں جھولے پڑتے ہیں اور کھیتوں میں سرسوں پھولتی ہے ہولی آتی ہے تو رنگ کی پچکاریاں چلتی ہیں، عبیر گلال بلکہ خاک دھول تک اُڑائی جاتی ہے اور سانگ بنائے جاتے ہیں۔ ناجی بسنت اور ہولی کا ذکر کرتے ہیں تو سرسوں کے بسنتی لباس۔ گلال اور سانگ کی ہندی روایتوں سے کلام کی تزئین کرتے ہیں۔

لباس اپنا بسنتی کیا ہے سرسوں نے — ز بسکہ فیض نگہ سین تری وہ ہے زردار
خاک عاشق پہ اُڑائی اور گلال اپنے اوپر — جان یہ کچھ رنگ ہولی کا نہیں کرتے ہو سانگ[1]

تصورات اور روایات کے علاوہ اگر ناجی کی زبان اور اسلوب پر نظر ڈالی جائے تو وہاں بھی ہندی نقوش مل جاتے ہیں بعض اشعار میں تو وہ ہندی کے بے حد قریب آجاتے ہیں۔ مثلاً

ناجی اس سے چھپے : کوئی چوری — ہے کٹیلا چپل بڑا چھندی
کہے بید سارا جو کچھ تن میں ہے — نہ بوجھے کا پنڈت برہ من میں ہے
مرد پانی کو جو ترستا ہے — کیوں اگن میں برہ کی دھنتا ہے[2]

دیوانِ ناجی میں کوئی ایسی غزل نہیں ملتی جس میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے کیا گیا ہو لیکن ایک غزل 'سجن کی بتیاں' خسرو کی مشہور ریختہ غزل کی

۱۔ دیوانِ ناجی۔ ص ۳۰۵ و ۳۳۵
۲۔ دیوانِ ناجی۔ ص ۲۵۴ - ۳۲۵ - ۳۲۷۔

زمین میں ہے اس کے اشعار کے دوسرے مصرعوں میں اندازِ بیان بہت کچھ ہندی سے مماثل ہے:

سوائے گل کے وہ شوخ انکھیاں کسی طرف کوں نہیں ہیں مائل
تو برگ نرگس اوپر بجا ہے لکھوں جو اپنے سجن کو پتیاں

جو شمع رو کے دو لب ہیں شیریں تو سبزہ خط بجا ہے اس پر
زمین پکڑی ہے طوطیوں نے سُنی جو میٹھی پیا کی پتیاں

خیال کر کر ٹھکر رہا ہوں نظر جو آئے تیور میں بانکے
بناؤ بنتا نہیں ہے ناجی جو اس سجن کو لگاؤں چھتیاں[1]

ناجی کے کلام پر ہندی اثرات کا ایک اور ثبوت ان کے یہاں ہندی تراکیب اور استعاروں کا استعمال ہے۔ اُن کے کلام میں امر بیل (ص ۳۰۳)۔ برہ کی بیدن (اذیتِ ہجر) ص ۲۲۸۔ برہ کی اگن (ص ۳۲۷)۔ تریا راج (ص ۲۴۷)۔ تروار اور کٹاری (ص ۲۹۶) تین لوک (ص ۳۰۳)۔ جیو کا چور (ص ۲۷)۔ چاند سا مکھ (ص ۲۵۸)۔ چاند سا مکھڑا (ص ۱۸۳)۔ دل کا کنول (۶۵)۔ گورا مکھ (ص ۲۶۳)۔ من کا کنول (ص ۴۰) اور مرن برن کا چاؤ (ص ۳۲۷) جیسے ہندی الفاظ عام ملتے ہیں۔ محبوب کے لیے وہ پی (ص ۳۲)۔ پیا۔ (ص ۳۱)۔ پیارے (ص ۱۳۲)۔ پیو (ص ۱۴۰)۔ بیتم (ص ۶۵)۔ ساجن (ص ۶۶)۔ سجن (ص ۴)۔ سرجن (ص ۱۵۷)۔ سری جن (ص ۱۵۸)۔ سانورے (ص ۲۴۹)۔ سلونے (ص ۲۵۶) لالن (ص ۴۷)۔ موہن (ص ۱۴۷) اور من ہرن (ص ۱۰) جیسے ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں[2]

ناجی اٹھارھویں صدی عیسوی کے ربع ثانی کے نمائندہ شاعر ہیں اُس وقت تک اُردو ادب میں مترکبات کا سلسلہ شروع نہ ہوا تھا۔ ہندی الفاظ سے محض ہندی ہونے کی وجہ سے بیر نہ تھا پیارے۔ پریتم۔ پریت اور پریم اُردو کے مزاج کے خلاف نہ معلوم ہوتے تھے۔ زبانوں پر ہندی کے ٹکسالی اور شیریں الفاظ چڑھے ہوئے تھے۔ طرزِ فکر کتنا ہی فارسی زدہ کیوں نہ ہو لیکن بیان میں مادری زبان کے الفاظ کا استعمال

۱۔ دیوان ناجی۔ ص ۱۷۷۔

۲۔ توسین میں "دیوان شاکر ناجی"، مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ۱۹۶۸ء کے صفحات کے نمبر دیے ہوئے ہیں۔

عین مقتضائے فطرت ہے۔ ناجی درباروں کی نسبت عوام سے زیادہ قریب معلوم ہوتے ہیں اس لئے ان کے یہاں کم از کم وہ ہندی الفاظ اور تصورات جو اُن کے عہد کی دہلی کی عام بول چال میں رچے اور بسے ہوئے تھے بدرجہ اتم موجود ہیں!

شاہ حاتم (۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ء تا ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء)[1] ہے۔

ولی کا دیوان دہلی پہنچنے کے بعد جن اکابرِ فن نے سنجیدگی کے ساتھ ریختہ گوئی کی طرف توجہ کی اُن میں شاہ حاتم کا نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہے۔ ایہام گوئی کے تو وہی امام بھی ہیں اور وہی خاتم بھی۔

حاتم اپنے دیوان زادے کے دیباچے میں رقمطراز ہیں:

"از سنہ یک ہزار و یک صد بست و ہشت تا یک ہزار و یک صد شصت و نُو کہ قریب چہل سال باشد نقد عمر دریں فن شریف نمود ..... دیوانِ قدیم از بست و پنج سال در بلادِ ہند مشہور دارد و بعد ترتیب آں تا امروز کہ سنہ احد عزیز الدین عالمگیر ثانی باشد ..... ہر رطب و یابس کہ از زبانِ ایں بے زبان برآمدہ داخلِ دیوانِ قدیم نمودہ کلیات مرتبہ ساختہ"[2]

اس کے معنی یہ ہوئے کہ حاتم ۱۱۲۸ ہجری (۱۷۱۶ء) یعنی سترہ سال کی عمر سے شعر کہہ رہے تھے اور قریب چالیس سال بعد ۱۱۶۹ ہجری (۵۶-۱۷۵۵ء) میں انھوں نے اپنے دیوانِ قدیم کو جو بلادِ ہند میں پچیس سال سے مشہور تھا رطب و یابس سے پاک کر کے عالمگیر ثانی (۱۷۵۴ تا ۱۷۵۹ء) کی تخت نشینی کے پہلے سال میں موجودہ دیوان مرتب کیا۔

حاتم کا دوسرا بیان مصحفی کے حوالے سے تذکرۂ ہندی میں ملتا ہے جو مندرجہ ذیل ہے:

"روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ سنہ دویم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ ..... باو دو سہ کسے کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد بنائے شعرِ ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ ....."[3] ڈاکٹر محمد حسن کے نزدیک حاتم کے ان دو

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول ص ۴۵۵۔

۲۔ دیباچہ دیوان زادہ (حاتم قلمی) مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ یونیورسٹی نشان ۱۸۱/۳

۳۔ دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن۔ دیباچہ۔ ص ۱۶۔

بیانوں میں تضاد ہے کیونکہ پہلے کے مطابق حاتم نے شاعری ۱۱۲۸ ہجری میں شروع کی اور دوسرے بیان کے مطابق ۱۱۳۲ھ کے لگ بھگ۔ پروفیسر مسعود حسن صاحب رضوی نے ان بیانوں میں اس طرح تطابق پیدا کیا کہ ۱۱۲۸ میں حاتم نے فارسی میں شعر گوئی شروع کی ہوگی اور ۱۱۳۲ھ کے لگ بھگ اُردو میں۔[1]

ہمارا خیال ہے کہ چاہے حاتم نے ریختہ گوئی کسی بھی سنہ میں شروع کی ہو لیکن ان دونوں بیانوں میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ تذکرہ ہندی والے بیان سے صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد کے بعد حاتم اور اس کے ہم عصروں نے ریختہ گوئی کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی اس کے لازمًا یہ معنی نہیں ہیں کہ اس سے پہلے وہ ریختہ گوئی کے گنہگار نہ تھے۔ ادب میں شعر پہلے آتا ہے صنعتیں بعد میں۔ اگر شعر ہندی کا وجود نہ تھا تو اس کے لئے ایہام گوئی اختیار کرنے کا سوال ہی کیا تھا۔ حاتم دیوان ولی کی آمد (۱۱۳۲ھ) سے پہلے اُردو شعر کہہ رہے تھے اس کا ثبوت خود ان کے دیوان زادہ سے ملتا ہے۔

دیوان زادہ مخطوطہ رام پور کے مطابق کم سے کم ایک غزل ایسی بھی ملتی ہے جو ۱۱۳۰ ہجری میں مظہر جانجاناں کی زمین "آشیاں بنا" میں کہی گئی ہے۔[2] دیوان زادہ کا ایک قلمی نسخہ مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ (نشان ۸۸۱/۳ عبد السلام کلکشن) میں موجود ہے جو نسخہ رام پور کی نقل ہے اس میں سب سے پہلی غزل کے اوپر "دیوان طرحی سرغزل دیوان قدیم ۱۱۳۱ھ" بطور عنوان تحریر ہے۔ ایک اور غزل "ہرن ہارے۔ مرن ہارے" کا عنوان "طرحی۔ بحر خفیف ۱۱۳۲ ہجری" دیا ہوا ہے۔[3] ان "طرحی غزلوں" سے تو ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ نہ صرف حاتم ۱۱۳۲ ہجری سے پہلے اُردو میں شعر کہہ رہے تھے بلکہ اس زمانے میں کوئی "طرح" مقرر کر کے اس پر مختلف شاعروں کے طبع آزمائی کرنے کا بھی رواج تھا۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ دیوان زادہ کے دیباچے سے ہم یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ حاتم ۱۱۲۸ ہجری سے ہی اُردو میں شعر کہہ رہے تھے۔

حاتم نے جب ۱۷۵۵ء میں اپنی قدیم کلیات سے رطب و یابس نکال کر

۱ و ۲۔ دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن۔ دیباچہ ص ۱۶

۳۔ دیوان زادہ مخطوطہ مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ ص ۳۱۳

Activate Windows

'دیوان زادہ' مرتب کیا تو اصلاح و معیار زبان کے جو اصول پیش نظر رکھے ان میں ایک اصول "زبان ہر دیار تا بہ ہندوی کہ آنرا بھاکھا گویند موقوف کردہ ....." بھی تھا۔[1] اس سے ظاہر ہے کہ دیوان زادہ پر جو ہندی اثرات آج موجود ہیں وہ ہندی بھاکھا کو کلیات میں سے موقوف کر دینے کے بعد باقی بچے ہوئے ہیں۔ لیکن آج بھی 'دیوان زادہ' میں قدیم اُردو شعراء کے کلام کی طرح ہندی ادب کی بہت کچھ عکاسی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر حاتم کی "مثنوی قصیہ در جمع نمودن دوستان" کے چند اشعار دیکھئے:

سنو یارو کہ آئی ہے بہار اب — ہوا ہے کوہ و صحرا لالہ زار اب
ہر اک جا دشت میں پھیلا ہے ٹیسو — رقیبوں کا ہوا سُن زرد اب رو
غزالاں مست ہو پھرتے ہیں بن بن — سُنا جب سے کہ آیا ماہ پھاگن
نہ ہو کیوں زعفراں ہنس ہنس کے بیہوش — کہ آئی ہے بہار اب کیسری پوش
یکایک شوق نے دل کو پکارا — کہ اے دل چیت اور کر نے نظارا
نظر کر سب نے آنکھوں سے لگایا — ہر اک کے دل میں شوق پھاگ آیا[2]

ہندی ادب میں ہندوستان کے مناظر فطرت اور بدلتے ہوئے موسموں کی کیفیات کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ اُس کے اسی رُجحان نے بارہ ماسے کو جنم دیا بارہ ماسہ ہندی ادب کی مخصوص روایت ہے جسے پریم مارگی صوفی شاعروں نے اپنی ہندی تصانیف میں درجہ کمال کو پہنچا دیا ہندی سے بارہ ماسے کی روایت اُردو میں بھی آگئی۔ حاتم کی محولہ بالا مثنوی پر بارہ ماسے کا گہرا عکس نظر آتا ہے یہاں پھاگن میں ٹیسو پھولتا ہے دل میں پھاگ کھیلنے کی امنگ ہوتی ہے اور ہر چیز کیسری پوش (زعفرانی) نظر آتی ہے۔ لفظ چیت سے حاتم ایہام گوئی کا شوق بھی پورا کرتے ہیں۔

بارہ ماسے میں ہر ماہ میں آنے والے تہواروں کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ موسم گرما کا آغاز ہولی اور اختتام دیوالی پر ہوتا ہے۔ ہولی میں انسان تھوڑی دیر کے لئے تہذیب و تمدن کی جکڑ بندیوں سے آزاد بلکہ باغی ہو جانا چاہتا ہے کرشن اور برج سے وابستہ

۱۔ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو۔ جلد اول۔ ص ۴۵۔

۲۔ دیوان زادہ۔ مخطوطہ علی گڑھ۔ ص ۳۹۶ - ۳۹۸

ہونے کی وجہ سے ہوئی۔ ہندی کے منظوم ادب کی مقبول و مانوس صنف بن گئی ہے۔ حاتم کے یہاں متفرق اشعار میں ہولی۔ بسنت اور پھاگ کا ذکر تو ملتا ہی ہے لیکن ایک مکمل نظم 'وصفِ ہولی' کے عنوان سے بھی موجود ہے۔ اس کے چند اشعار مندرجہ ذیل ہیں :-

مہیا سب ہے اب اسبابِ ہولی — اُٹھو یارو بھرو رنگوں سے جھولی
گلال ابرک سے سب بھر بھر کے جھولی — پکارے یک بیک ہولی ہے ہولی
لگی پچکاریوں کی مار ہونے — ہر اِک سو رنگ کی بوچھار ہونے
کوئی ہے سانوری کوئی ہے گوری — کوئی چنپا برن عمروں میں تھوری[1]

ہولی کے علاوہ دیوالی بھی ہندی ادب کا محبوب موضوع ہے۔ کہتے ہیں جب شری رام چندر بارہ برس کے بعد 'بن واس' سے لوٹ کر اجودھیا آئے تو راجدھانی میں گھر گھر روشنی کی گئی تھی۔ دیوالی اسی کی یادگار ہے۔ دیوالی میں چراغاں کے علاوہ دولت کی دیوی لکشمی اور علم کی دیوی سرسوتی کی بھی پوجا ہوتی ہے حاتم نے دیوالی کا ذکر کیا تو دیومالائی سرسوتی کو بھی فراموش نہ کر سکے اور کہا:

قطار ایسے چراغوں کی بنائی — کتابوں پر ہو جیوں جدول طلائی
جلے اس واسطے اس میں بتی ہے — کہ ان کے بیچ تیل سرستی ہے[2]

سرسوتی کے علاوہ حاتم کے کلام میں بعض اور ہندی تلمیحات بھی نظر آتی ہیں۔ کرشن کنہیا، ان کی گوپیوں اور بانسری کا استعمال دیکھئے:

کنہیا بمعہ گوپیو ذنگ ہے — کہ ہر پل میں کرتا ہے سو سو برن

نہ حُقے میں صدائے سرسری جان — کنہیا ہاتھ گویا بانسری جان[3]

حُقے کی گڑگڑاہٹ کو کنہیا کی بانسری کی آواز سے مشابہ کرنا غالباً حاتم کی ہی ایجاد ہے۔

تلمیحوں اور دیومالائی تصوروں کے علاوہ حاتم کے یہاں ہندی ادب کی بعض

۱۔ دیوان زادہ۔ مخطوطہ علی گڑھ۔ ص ۴۱۳ و ۴۱۴۔
۲۔ دیوان زادہ۔ مخطوطہ علی گڑھ۔ ص ۳۱۸۔
۳۔ دیوان زادہ۔ ص ۳۶۵ و ۳۸۳

اور روایات بھی ملتی ہیں۔ ہندی ادب کے مور۔ کوئل اور پپیہے کا ذکر اکثر آتا ہے۔ یہاں صرف تین اشعار بطور نمونہ درج کئے جاتے ہیں :

نہیں رہتی ہے چپکی آج کوئل — چمن میں جا بجا کہکی ہے کوئل (ص ۴۰۲)
پپیہے جان کر دھودیں کی بدلی — پکارے مست ہو یکبار پی پی (ص ۴۱۸)
پپیہوں کی صدا سن مور و کوئل — کریں ہیں شور جوں گرجے ہے بادل (ص ؟)

اگر زبان پر ہندی اثرات کی کسوٹی پر حاتم کے کلام کو جانچا جائے تو بھی مایوسی کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ اُن کے یہاں فارسی الفاظ کے دوش بدوش ہندی کے وہ تمام الفاظ پائے جاتے ہیں جو آبرو۔ فائز اور ناجی کے دواوین میں نظر نواز ہوتے ہیں۔ دکنی کی تقلید میں ہندی لاحقے 'ہارے' بمعنی 'والے' کی مدد سے الفاظ بنانے کا رجحان عام ملتا ہے :

دیکھ اے میرے من ہرن ہارے — تیری آنکھوں سے من ہرن ہارے
زندگی چاہئے تو اُنسے نہ مل — کہہ گئے ہم سے یہ مرن ہارے
تیری خدمت کو کر نہیں کوئی — ہم تو ہیں گے ترے کرن ہارے[1]

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے متقدمین اُردو شاعروں نے فارسی چھوڑ کر جب ریختہ گوئی کی ٹھانی تو لامحالہ ان کی نظریں مروج ہندی شاعری اور ہندی الفاظ پر پڑی لیکن یہ عجیب بات ہے کہ اس دور کے شعراء کو ہندی شاعری کے انکار شلیش اور یمک (श्लेश व यमक) کیوں اس قدر پسند آگئے کہ انھوں نے شعر ہندی کی بنیاد اس صنعت یعنی ایہام پر رکھی۔ آزاد کی رائے میں یہ ہندی دوہوں کا اثر تھا وہ لکھتے ہیں کہ "نظم اُردو کے آغاز میں یہ امر قابلِ اظہار ہے کہ سنسکرت میں ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہیں اس واسطے اُس میں اور برج بھاشا اس کی شاخ میں ذو معنین الفاظ اور ایہام پر دوہروں کی بنیاد ہوتی تھی فارسی میں صفت ہے مگر کم"[2] مولانا آزاد کا یہ بیان کہ دوہوں کی بنیاد ذو معنین الفاظ اور ایہام پر ہوتی ہے بالکل غلط ہے ہاں یہ صحیح ہے کہ سنسکرت میں ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں اور شاید اسی لئے ایہام گوئی کے لئے ہندی الفاظ کی تلاش

۱۔ دیوان زادہ۔ مخطوطہ علی گڑھ۔ ص ۳۱۳۔۳۱۴۔
۲۔ دلی کا دبستانِ شاعری۔ ص ۶۹۔

شروع ہوئی چنانچہ ہر ایہام گو شاعر کے یہاں ایہام کی بنیاد ہندی الفاظ پر رکھنے کی شاخیں ملتی ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجئے:

اے زہرہ جبیں کشن ترے مکھ کی کلی دیکھ — گاتا ہے ہر اک صبح میں اٹھ رام کلی کو (ولی)
ڈرتا ہے نقش پا کی خجالت نہیں کنول — پانی خرام دیکھ پیا کا گیا ہے جل (آبرو)
کیوں منڈاتا ہے زلف کوں پیارے — دیکھ تجھ کوں کہے ہیں سب مورکھ (ناجی)
سوہنج کا جلانے کوں جگر جیوں دل فتائر — اے نار تو کیوں دھوپ میں سر کھول کھڑی ہے (فائز)
اگر آوے مرے گھر وہ پیارا — کروں اس ماہ کو آنکھوں کا تارا (یکرنگ)
ہوا ہوں بستۂ زلف شکن سجن کی قسم — ہوا ہوں صید رم من ہرن ہرن کی قسم (اشرف)
ہر روم روم مرا کیوں نہ خوش کہ وہ بت چیں — یہ کہہ گیا ہے کہ آؤں گا آج میں سر شام (قائم)
دیکھو اے میرے من ہرن ہارے — تیری آنکھوں سے من ہرن ہارے (حاتم)

جب پہلو دار اور ذو معنیین الفاظ کے لئے ہندی ذخیرہ الفاظ کی چھان بین کی گئی تو ظاہر ہے بعض ہندی الفاظ بھی نظروں میں کھب گئے اس طرح غیر محسوس طریقے سے متقدمین ایہام گو شعراء کے یہاں بہت سے ہندی الفاظ آ گئے۔ الفاظ کبھی تلمیح کبھی تشبیہ اور کبھی استعارے کا بھی کام دیتے ہیں۔ بعض الفاظ کے پیچھے کوئی مخصوص تصور یا اس کے بولنے والوں کا فلسفہ حیات بھی چھپا ہوا ہوتا ہے۔ ہندی الفاظ استعمال کئے گئے تو ان تصورات کی پرچھائیں بھی کلام میں آ گئی۔ حاتم کے دیوان زادہ میں یہ تمام روایات موجود ہیں اور ظاہر ہے کہ اس کے 'والد بزرگوار' یعنی دیوانِ قدیم میں یہ نقوش اور بھی گہرے ہوں گے!

سودا کے مراثی { پیدائش مابین ۱۱۱۸ و ۱۱۲۰ ہجری = ۱۷۰۶ و ۱۷۰۸ ع[1]
وفات ۴ رجب ۱۱۹۵ ہجری = جون ۱۷۸۱ ع[2]

اردو زبان کی اصلاح اور ارتقا کی تاریخ دراصل اس کے ہندی عناصر کی چُن چُن کے گردن ماردینے اور اسے فارسی آمیز بنا دینے کی کہانی ہے۔ حاتم اپنے دیوانِ قدیم کو رطب و یابس سے پاک کرنے بیٹھے تو اس میں سے "ہندی اور

[1] ۔ دلی کا دبستانِ شاعری ص ۱۵۲۔ [2] ۔ دلی کا دبستانِ شاعری ص ۱۵۳۔

بھاکا" کو موقوف کرنا ضروری سمجھا۔ خان آرزو نے زبان کی اصلاح کی ٹھانی تو متروکات کی ایک طویل فہرست مرتب کر دی جو صرف ہندی الفاظ پر مشتمل تھی اور جس میں عربی فارسی کا ایک لفظ بھی نہ تھا۔ سودا کی "خدمات زبان کے ساتھ" کا اعتراف کیا گیا تو کہا گیا "مرزا نے اکثر ہندی الفاظ کی درشتی کو دور کر کے فارسی کی آمیزش سے زبان میں شیرینی اور حلاوت پیدا کی"۔[1] لیکن یہ کمبخت ہندی کچھ ایسی سخت جان واقع ہوئی ہے کہ اُسے رطب و یابس۔ متروک اور درشت قرار دینے کے باوجود اُردو ادب کے دامن پر اُس کی چیرہ دستیوں کے نشانات باقی چلے جاتے ہیں۔

خود سودا کو لیجئے۔ قصیدوں میں وہ عرفی اور خاقانی سے ٹکر لیتے ہیں غزل میں سعدی اور حافظ سے آنکھیں ملاتے ہیں لیکن جب مرثیہ لکھنے بیٹھتے ہیں تو ہندی کے گلشن سے خوشہ چینی میں نہیں جھجکتے۔ سودا کی کلیات کا مطالعہ کیجئے تو یقین نہیں آتا کہ اس کی غزلیں قصیدے اور مرثیے ایک ہی شاعر کی تصنیف ہیں۔ مرثیوں کا بنیادی موضوع تو سانحہ کربلا مقرر ہی ہے لیکن اُن کے اندازِ بیان۔ بحروں کے انتخاب۔ دوہوں کے استعمال۔ زبان۔ محاورے اور الفاظ کا جائزہ لیجئے تو ہر چیز پر ہندی چھائی ہوئی ہے!

مرثیے عموماً مجلسوں میں پڑھے جانے کے لئے لکھے جاتے تھے۔ مجلسوں میں سخن سنج۔ اور سخن فہم حضرات کے علاوہ معمولی پڑھے لکھے اور ناخواندہ عوام بھی شریک ہوتے تھے۔ مرثیے کی کامیابی صرف واہ وا یا داد و تحسین حاصل کرنا نہیں بلکہ مجلس کو مبتلائے گریہ و زاری کر دینا تھی۔ اس کے لئے یہ ضروری تھا کہ مرثیے کی زبان و بیان حاضرینِ مجلس کی سطحِ ذہانت کے مطابق ہو ظاہر ہے فارسی آمیز زبان مجلسوں میں مرثیہ خوانی کے لئے ناموزوں تھی۔ زبان و بیان کے علاوہ مرثیے کو پُراثر بنانے میں اُس کے پڑھنے کے انداز کو بھی بڑا دخل تھا۔ سودا کے عہد کی مرثیہ خوانی میں لحن و آہنگ کا بھی رواج معلوم ہوتا ہے۔ سالار جنگ کے کُتب خانے میں موجود اسی عہد کے شاعر مسکین کے بعض مرثیوں پر راگنیوں کے نام کا اندراج (مرثیہ مقام پوربی۔ مرثیہ در راگنی پرج[2]) اس امر کا ثبوت ہے۔ مرثیہ خوانوں کے ذکر میں اُن کی آواز۔ دُھن۔ لَے اور

[1] ۔ تاریخ ادب اُردو از رام بابو سکسینہ مترجمہ مرزا محمد عسکری۔ طبع اول۔ ص ۳۱:
[2] ۔ اُردو مرثیے کا ارتقا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۰۴۔

فنِ موسیقی سے واقفیت کا بھی ذکر ملتا ہے[1] جب معاملہ لحن و ترنم سے بڑھ کر راگ راگنی تک پہنچا تو پھر مرثیوں میں 'ہندیت' کا اثر لازمی تھا ایک ہی بحر کے مصرعوں کو بار بار ایک ہی طرز میں پڑھنے سے جدّت و تنوع کا احساس باقی نہیں رہتا اور اُکتاہٹ پیدا ہو جاتی ہے غالباً اسی لئے مرثیوں میں اُن کی اصل بحر سے مختلف بحر کی بیت جوڑنے کا رواج ہوا۔ ہندی تصانیف میں چوپائی کے ساتھ دوہا جوڑنے کی ایک مستقل روایت موجود تھی دوہا یوں بھی غزل کے شعر کی طرح ایک مکمل خیال کا حامل ہوتا ہے اس لئے ٹیپ کے لئے سب سے موزوں ہندی دوہا نظر آیا۔ دوہے کی زبان عموماً تو ہندی ہی تھی لیکن مرثیوں میں کہیں کہیں "اُردو دوہوں" کا بھی استعمال کیا گیا۔ قدما کے کلام سے دونوں قسم کے دوہوں کی مثالیں دیکھئے۔ مسکین کے ایک مرثیے کا بند اس ہندی دوہے پر ختم ہوتا ہے:

نبڑو بن مہندی منیں تلون لاگی آگ انجواں چلے بجھاونے جلتو دیکھ سہاگ[1]

لیکن محب کے مرثیے کا ایک بند جس کا پہلا مصرعہ ہے۔

"غمگیں ہو چڑھا بیاہنے یہ کس کا بنا ہے"

اِس اُردو دوہے پر ختم ہوتا ہے: [2]

موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان قاسم اب دِن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

سودا کے یہاں بہت سے "دوہرہ بند" مرثیے ملتے ہیں۔ ان میں اُردو اور ہندی دونوں قسم کے دوہے استعمال کئے گئے ہیں۔ اُردو دوہے کے لئے "مرثیہ مسدس دوہرہ بند" کا یہ بند ملاحظہ کیجئے:

سُنو محبّو! بات کہوں میں تم روؤ غم ہے شہ کا آج، خوشی کو دل سے دھوؤ
جس کو جگ میں لوگ کہیں تھے دین کا سلطان سیس کٹا اب اس کا تن سے خوں میں غلطاں
کہتا ہوں میں اب تمھیں مُکھ پر خاک لگائے
دین دونی کے تاج کا سر نیزے پر جائے

اسی مرثیے کے ایک اور بند کا دوہا یہ ہے:

---

[1] ۔ دلّی کا دبستانِ شاعری۔ ص ۷۰

[2] ۔ اُردو مرثیے کا ارتقاء۔ ڈاکٹر مسیح الزماں۔ ص ۱۰۶

Activate Windows

"قید ہوئیں سب بیبیاں پیاسے سب اطفال کہاں رسول اللہ ہیں دیکھیں جو یہ حال"

اس مرثیے اور اس میں آنے والے دوہوں کی زبان شروع سے آخر تک اُردو ہے لیکن بحر نہ صرف دوہوں کی بلکہ خود مرثیے کی بھی ہندی ہے۔

ایک "مرثیہ مفردہ دوہرہ بند" ہے جس میں ایک اُردو شعر اور ایک ہندی دوہے کی ترتیب رکھی گئی ہے۔ اس طرح مرثیے کے کُل تیس ابیات میں پندرہ دوہے شامل ہیں۔ ابتدا اس طرح ہوتی ہے:

کہتی ہے بنتِ پیمبر ہائے سرور ہائے ہائے اے نبیِ ناز پرور ہائے سرور ہائے ہائے
دیکھ خفا جس کو ذرا کہتے مجھے رسولؐ
لال کو میرے فاطمہ کیوں نہیں کیا ملول[1]

اس مرثیے کے دوہوں کی زبان ہر چند اُردو ہے لیکن اُن پر ہندی اثرات اتنے بیّن ہیں کہ بعض فارسی الفاظ کے باوجود وہ سنت کبیر کی سدھکڑی بھاشا کی ساکھیاں معلوم ہوتی ہیں: نمونہ ملاحظہ فرمائیے:۔

کیسا ہی مخلوق کو بڑا بنا دے رب جو کرموں کا ہے لکھا سو مٹتا ہے کب
دن دونے کے چاند کو ماریں شامی گھیر جگ میں دیکھا ہے کہیں ایسا بھی اندھیر
بیکس تجھ کو دیکھ کر روتی ہوں جگ مانہہ کیا کروں اے لاڈلے میرا بس کچھ نانہہ
سُن سُن جگ میں سودا یہ بنتِ نبی کے ہیں موہی سے سب ہو گئے تین لوک بے چین

یہ مثالیں اُن مرثیوں سے لی گئی ہیں جن کی بحر ہندی ہونے کے باوجود زبان اُردو ہے لیکن سودا کے متعدد مرثیے ایسے بھی ہیں جن کے دوہے سو فیصدی ہندی ہیں۔ مرثیہ "بجناب حضرت امام حسین رضی اللہ تعالیٰ عنہ" مسدس کی شکل میں ہے لیکن مسدس کے ہر بند کے بعد ایک ہندی دوہے کا اضافہ ہے۔ پہلا بند اس طرح ہے:

کیا چرخ واژگوں کا ستم اب کروں بیاں تاریک کر دیا ہے محمدؐ کا خانماں
سوتا ہے بے مکین مدینے کا ہر مکاں پیٹے ہیں سر کو آج یہی کہہ کے انس و جاں
خورشیدِ آسمان و زمیں نورِ مشرقین
پروردۂ کنارِ رسولؐ خدا حسینؓ

---

[1] ۔ کلیاتِ سودا۔ نولکشور پریس۔ ۱۹۳۲ء۔ ص ۲۵۴

کاری رین ڈراؤنی گھرتے ہوئے نراس جنگل میں جا سوئے رہے کوئی آس نہ پاس

اس مرثیے میں کُل تیرہ بند ہیں۔ ہر بند کے آخر میں اسی طرح ایک ہندی دوہا آتا ہے چند اور دوہے یہ ہیں:

سیس کاٹ کے لے چلے تن ماٹی کے بیچ کہت حُسینا دیکھے جنگ کی اونچ اور نیچ
منتر پڑھی بپت کہی کھو نہ دیکھو سکھ بھرتے آئے ہمیں ہمیں جنم جنم کو دُکھ
کھو یو تیں نے نیر بن نبی کے من کو چین جالم تیرے ہاتھ سوں پیا ساگیو حُسین
سُن کے یہ غم نیر ہو پربت جائیں بہہ چُپ ہی رہ جاتیں سودا آگے کچھ بت کہہ

ان دوہوں میں ظالم کو جالم لکھنا ظاہر کرتا ہے کہ سودا انھیں تصحیفِ فارسیت کے اثر سے بچانا اور ہندی سے قریب رکھنا چاہتے تھے!

ایک اور مرثیہ ص ۱۹۰ سے ص ۱۹۳ تک پھیلا ہوا ہے اس میں مسدس کے شروع کے چاروں مصرعے بھی ہندی بحریں ہیں لیکن بحر ٹیپ کے دوہے کی بحر سے مختلف ہے۔ زبان بھی ہندی سے پوری طرح متاثر ہے۔ اس مرثیے کا پہلا بند یہ ہے:-

جاؤ بھرے اے نبرے قاسم تیری نبری گھر میں رودے
سیس کٹا کر لاد کہیں گے تو بن میں سکھ نیندان سودے
نول بیاہی تجھ بن دیکھے نول بیاہی جی کو کھو دے
جو تو صورت آن دکھادے تو اب اس کو تسکیں ہو دے
لوگ کٹم کے سب تجھے یوں کہتے ہیں بات
چل نبرے مل نبری سے آج تخت کی رات [۲]

اس مرثیے کے دو دو ہے اور ملاحظہ کیجیے اور ان کی ہندی سے قربت دیکھیے:-

بینا تھ یہ سنگار سب پل میں دیو گنوائے چادر اوڑھی ملگجی بیٹھی سیس نوائے
جو میں ایسا جانتی چھوڑ جاؤ گے موہ تو نبرے میں بیاہ کر پل نہ چھوڑتی توہ

آخری دوہا تو ہندی کے اس معروف دوہے کی یاد دلاتا ہے:-

جو میں ایسا جانتی پیت کیے دُکھ ہوئے نگر ڈھنڈھورا پھیرتی پیت کرے نہ کوئے

---

[۱] - کلیاتِ سودا - نولکشور پریس - ۱۹۳۲ء - ص ۱۵۷ تا ۱۵۹ جلد دوم۔

[۲] - کلیاتِ سودا - ص ۱۹۰

Activate Windows

سودا نے مرثیوں میں ہندی بحروں کو کس فراخدلی سے اختیار کیا ہے اس کا اندازہ اُن کی کُلیات پر ایک نظر ڈالنے سے ہی ہو جاتا ہے۔ ہندی بحروں کے کچھ مرثیوں کا ذکر پہلے آچکا ہے ذیل میں بعض اور ایسے مرثیوں کے پہلے مصرعے درج کئے جاتے ہیں جن کی بحریں ہندی ہیں!

۱۔ کہتی ہے بانو بیٹ کے سر کو اصغر میرا ہر گئے لو
۲۔ سنو محبوبات کہوں میں تم سے رودُ
۳۔ سُن لو محبان نس دن جگ کے خون نین سے جاری ہے
۴۔ ماں اصغر کی دن اور رین۔
۵۔ کا سیس کہئے بات کوں من کے بوجھے۔

سودا نے جو مرثیے حضرت زینب کی زبان سے کہلوائے ہیں اُن میں عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات ہونے کی وجہ سے غیر ارادی طور سے ہندی شاعری کا گہرا عکس آگیا ہے۔ اُن کی ہندی زبان اور حُزن و ملال کی فضا نے انھیں ہندی شاعری کی برہن بروگن کے فراقیہ گیتوں سے بالکل مماثل کر دیا ہے۔

سودا غزل اور قصیدے میں فارسی روایات کے مقلد تھے لیکن اُن کے مراثی اس امر کا بیّن ثبوت ہیں کہ ان کے نزدیک بربطِ دل کے دُکھتے ہوئے تاروں پر جب چوٹ پڑتی ہے تو اس کا نغمہ میر آہ کے "درد کی پیڑ" میں ڈوبا ہوا ہونا چاہئے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے مرثیوں میں نہ صرف کثرت سے ہندی دوہوں کا اضافہ کیا بلکہ اکثر و بیشتر خود مرثیوں کے لئے ہندی بحریں اختیار کیں اور باوجودیکہ اُن کا اصل موضوع اسلامی تھا لیکن اسلوبِ بیان اور زُبان کو حتی الوسع ہندی سے قریب رکھا!

انشاء اللہ خاں انشاء [۱] { ولادت مرشد آباد ۱۱۶۶ھ / ۱۷۵۲ء
وفات لکھنؤ ۱۲۳۳ھ / ۱۸۱۸ - ۱۸۱۷ء۔

اٹھارھویں صدی کے اواخر میں اُردو شاعری کا مرکز دہلی سے لکھنؤ کو منتقل

---

[۱] - انشا کی تاریخ ولادت و وفات از مالک رام تحریر اپریل جون ۱۹۶۳ء۔

ہو جاتا ہے۔ دہلی کی زبوں حالی اور فقر و فاقہ سے تنگ آ کر شعرائے اُردو" ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں کھائیں گے کیا" کا ورد کرتے ہوئے دہلی سے لکھنؤ کو روانہ ہونے لگے۔ میر۔ سودا۔ میر حسن۔ سوز۔ انشا۔ مصحفی ایک ایک کر کے لکھنؤ آئے اور ان میں سے اکثر وہیں کے ہو رہے۔ اس طرح دہلی کا زوال لکھنؤ کا عروج ثابت ہوا۔

لکھنؤ پہنچ کر اُردو شاعری نے ایک نئی کروٹ لی اسے پہلی مرتبہ ماورائیت کی بجائے ارضیت اور ہجر و فراق کی جگہ وصل و شاد کامی عطا ہوئی۔ یاس آس میں بدلی۔ کھل کھیلنے اور معاملہ بندی کے مواقع ملے اور ایک نیا دبستانِ شاعری وجود میں آیا لیکن ہندی اثرات نے اُردو شاعری کا پیچھا یہاں بھی نہ چھوڑا۔

انشا ہر اعتبار سے لکھنؤ مکتب شاعری کے بہترین نمایندہ نظر آتے ہیں اس لیے ہم انھیں کے کلام پر ہندی ادب کی عکاسی کا جائزہ لیں گے۔

انشا بڑے باغ و بہار قسم کے انسان تھے اُن کی تنوع پسند اور جدت طراز طبیعت کی تسکین کے لیے رسمی اور روائتی شاعری کافی نہ تھی اس لیے انھوں نے چمنستانِ شاعری میں نئی نئی روشیں نکالیں اور نئے نئے گل بوٹے کھلائے۔ غزل۔ قصیدہ۔ رباعی۔ مثنوی۔ مستزاد۔ شکار نامے۔ ہزل۔ ہجو۔ قطعے۔ تاریخ۔ پہیلی۔ چیستان۔ ریختی غرض ہر صنفِ سخن میں انھوں نے طبع آزمائی کی اور زمین کو پانی کر کے دم لیا۔ ہجو پر اُترے تو گرمی۔ پھڑوں۔ کھٹملوں۔ مکھیوں اور مچھروں تک کو نہ چھوڑا اور میاں مصحفی کی تو بحرِ طویل میں خبر لی۔ بے نقط سُنانے پر آئے تو ایک پورا "دیوان بے نقط" اور ایک مکمل کہانی "سلکِ گوہر" لکھ ڈالی۔ مثنوی شیر و برنج میں مولانا روم کی مثنوی کی بحر میں روحانیت اور تصوف تک کا خاکہ اُڑانے سے باز رہے۔

انشا عربی فارسی کے علاوہ ترکی۔ پشتو۔ پوربی۔ پنجابی۔ مارواڑی۔ مرہٹی کشمیری اور ہندی بھی جانتے تھے[1]۔ مارواڑی زبان میں تو غریب گیان چند ساہوکار کی ہجو ان کے کلام میں موجود ہے۔ ایسے رنگا رنگ شاعر کی زد سے ہندی روایات کیسے محفوظ رہ سکتی تھیں۔ چنانچہ انشا کے کلام سے اُن کی ہندی ادب اور برج بھاشا سے واقفیت کا پتہ چلتا ہے وہ ہندی تلمیحات اور اُن سے متعلق تلازمے اس کثرت اور روانی سے

[1] تاریخ ادب اُردو۔ رام بابو سکسینہ مترجمہ مرزا محمد عسکری ص ۲۱۴۔

استعمال کرتے ہیں کہ کبھی کبھی تو یہ خیال ہوتا ہے کہ شائد ہندی کتابیں مستقل طور سے اُن کے زیرِ مطالعہ رہتی تھیں۔ مثلاً دمینتی کی کتھا ہندی ادب کا محبوب موضوع ہے۔ عشق و محبت اور ہجر و فراق کے علاوہ قمار بازی اور گردشِ تقدیر اس کے عناصرِ خصوصی ہیں۔ انشا نے بار بار 'نل دمینتی' کی تلمیح استعمال کی ہے اور ہر موقعہ پر نل دمن کی کہانی کی کسی نہ کسی خصوصیت کی طرف اشارہ ہے۔ چند نمونے ملاحظہ فرمائیے:۔

راجا نل اور دمن کیوں نہ ہوں صدقے دونوں — کھیلے جس بزم میں معشوق سے چوپڑ عاشق
میرے تمھارے رابطے دیکھے بہم تو رشک سے — نل تو پچھاڑیں کھا گرا۔ اُس کی دمن نے غش کیا
ایسے ہی بڑے قافیے پیش آئے اب انشا — نل جس سے ملا اپنی دمن نذر پکڑ کر
دیکھے اس شب کو تو مجنوں نہ ڈھلے لیلیٰ پر — راجا نل کی نہ پڑے آنکھ کبھی سوئے دمن
اگرچہ بیاہ کے دن گود میں تو لے آیا — نہ راجہ نل سے پھر آخر اُٹھا دمن کا بوجھ
یوں لگی کوسنے چوپڑ میں جو ہاری وہ پری — ستی ہو جائے دمن۔ مرترا راجہ نل جائے
یوں ہی غش ہو گئی دوگانا پر — راجہ نل جیسے تھا دمن پر غش

اسی طرح انشا کے بہت سے اشعار میں رادھا کرشن کی تلمیح بھی آتی ہے۔

رادھا کرشن ہندی شاعری کی جان و روح ہیں۔ سور داس اور میرا بائی کی شاعری کی تو بنیاد ہی کرشن پر قائم ہے۔ سور داس ہندی آسمانِ ادب کے آفتابِ عالمتاب ہیں۔ 'پریم دوانی' میرا تو گردھر گوپال کی پتی روپ میں پرستش کرتی تھی۔ سور داس اور میرا بائی کی کرشن بھگتی نے ہندی ادب کو غیر فانی شاہکار عطا کئے۔ انشا نے جی بھر کے اُن سے استفادہ کیا اور رادھا کرشن کی تلمیح سے سو سو رنگ میں اپنے کلام کو مزین کیا۔ لیکن انھیں کرشن سے کوئی عقیدت نہ تھی اس لئے اکثر جگہ اُن کی طبیعت کا اصل استہزائی رنگ یہاں بھی جھلک آیا۔ بعض نمونے دیکھیے:۔

لپٹ کر کرشن جی سے رادھکا یوں ہی لگی کہنے — ملا ہے چاند سے اے لو اندھیرے پاکھ کا جوڑا
کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی — ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کیڑا
سیکڑوں آنکھیں کنھیا بن کے غوطے کھا گئیں — کیونکر انشا ناف کو تیری نہ سمجھے برما کنڈ
یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر — اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر
رادھکا کو چین کیا آوے کنھیا کے بغیر — واقعی کافور اُڑ جائے اگر فلفل نہ ہو

Activate Windows

ہے خال یوں تمھارے چاہِ ذقن کے اندر — جس روپ ہو کنھیا آبِ جمن کے اندر
جادے وہ صنم برج کو تو آپ کنھیا — جھٹ سامنے ہو مُرلی کی دُھن نذر پکڑ کر!
سانولے پن پر غضب ہے دھج بسنتی شال کی — جی میں ہے کہہ بیٹھیے اب جے کنھیا لال کی

ان اشعار کے علاوہ انشا کے کلام میں نہ معلوم کتنے اشعار رادھا کرشن کی تلمیح کے حامل ہیں اور یہی نہیں کہ انشا کو رادھا کرشن کا محض نام ہی یاد ہو بلکہ ہندی ادب میں کرشن اور رادھا سے متعلق جو تلازمات وابستہ ہیں، انشا اُن کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کے مدحیہ قصیدے کی تشبیب دیکھیے:

سانگ ہولی کا حضور اپنے جو لاویں ہر رات — کہ کنھیا بنیں اور سر پہ وہ دھریوں مُکٹ
گوپنیں ہو کے پڑی ڈھونڈھیں کرم کی چھائیں — بانسری دُھن میں دکھا دیویں وہی جمنا تٹ
گاؤں گوکل کا ہے پینڈا ہے نرالا یہ کہیں — گوالنیں بن کی کہیں ہنس کے وہ ہی بنسی بٹ
گاگریں لیویں اُٹھا اور یہ کہتی جاویں — دیکھت دھوندری جو ذرم اتی ہے پنگھٹ ڈرکنا

ان اشعار میں مُکٹ۔ گوپنیں۔ کدم کی چھائیں۔ بانسری دُھن۔ جمنا تٹ گوالنیں۔ بنسی بٹ۔ گاگر اور پنگھٹ سب ایسے لوازم ہیں جو ہندی ادب میں رادھا کرشن کی کتھاؤں کے لازمی اجزا رہیں۔ انشا انھیں اس روانی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں کہ کلام میں برج کے لوک گیتوں کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی ردیف قافیہ مگر مختلف بحر میں "دولھن جان کی تعریف" میں ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس میں 'راس لیلا' کا مرقع جن استعاروں کے ساتھ کھینچا ہے اس سے انشا کی ہمہ دانی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ اور ساتھ ہی یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ انشا برج بھاشا کی روایات سے کس درجے آشنا تھے۔ اُس قصیدے کے چند اشعار دیکھیے:

بنے ہوئے کہیں رادھا کہیں کنھیا جی — پیتمبر اوڑھے ہوئے سر پہ رکھے مور مُکٹ
وہی کریل کی کنجیں تھیں اور بندرابن — سُہانی دُھن وہی مرلی کی وہ ہی بنسی بٹ
نہائے دھوئے وہی ٹھیک ٹھاک سب باتیں — وہ گوکل اور وہ متھرا نگر وہ جمنا تٹ
وہی وہ گوپنیں سولہ سو اور اُن کا روپ — سبھوں کے ڈول وہی اور وہ ہی گھبراہٹ
دھرے اپنی چھاتیوں پر بین کر دکھاتے ہیں — جو اُن کی بانسری لیتی تھی کوئی چھین جھپٹ
دھرے تھے کشن نے جتنے کہ روپ جوں کے توں — وہ چیر گھاٹ۔ وہی سیوا کنج اور پنگھٹ

برہ وہی، وہی اودھو سے کُل کی یہ بنتی — 'یہ آنسو چھا رہے ہر نین مانھ جیسے رہٹ'
سکھی رہیں۔ رہیں آنند سون رہیں اوت ہیں — یہو بچا رہیں کنھیوں کی کیسی آئی بکٹ

ان متفرق اشعار میں جو استعارے استعمال کیے گئے ہیں وہ ہندی ادب کے مسلمہ معتقدات سے مستعار ہیں۔ کرشن کا مختلف روپ بھرنا۔ بندرابن سے ان کے چلے جانے کے بعد سولہ سو گوپیوں کا اُن کے فراق میں مضطرب رہنا۔ کرشن سکھا (دوست) اودھو کا انھیں تسلی و تشفی دینے آنا اور گوپیوں کا انھیں آڑے ہاتھوں لینا ہندی ادب کی محبوب روایات ہیں راس لیلا کے پس منظر کے لئے گوکل۔ متھرا۔ بندرابن۔ جمنا تٹ۔ بنسی بٹ۔ چیر گھاٹ۔ سیوا کنج اور کریل کی کنجوں کا انتخاب ہماری آنکھوں کے سامنے برج کی صحیح فضا پیش کر دیتا ہے۔ پیتمبر (ریشمی زرد چادر)۔ مور مکٹ اور مرلی نے کرشن کی تصویر کو ان کے مخصوص ساز و سامان کی مدد سے مکمل کر دیا۔ گوپیوں کی زبان سے کہلوائے گئے برج کی بولی کے جملوں نے اشعار کے ہندی نقوش کو اور گہرا کر دیا۔

انشا نے رادھا کرشن کے علاوہ شو پاربتی کی تلمیح سے استفادہ کیا ہے۔ اُن کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ انشا کو شیو یا مہادیو کے پیروکپالی اور بھیروں سادھوؤں سے متعلق اصطلاحات بھی اچھی طرح سے معلوم تھیں۔ مُنڈ مالا سادھو۔ رُنڈ' اودھوت (اُداسین یوگی)۔ برہم رُنڈ۔ آگیا بے تال، کپالی سادھوؤں کی اصطلاحیں ہیں۔ انشا کے کئی اشعار میں ان کا استعمال ملتا ہے۔ چند نمونے دیکھیے:۔

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں — کیا ہی بہار آج ہے برہما کے رُنڈ پر
چیلے اک جوگی کے دیکھے ہم نے ایسے مُنڈ مُنڈ — لوٹ جاویں دیکھ جن کو سیکڑوں پریوں کے جھُنڈ
تم تو کیا ہو بیگماں ڈنڈوت کرتے ہیں انھیں — سب مہاراجوں کے راجہ جی بڑے ہیں جو کہ مُنڈ
مہادیو اُترے جو کیلاش سے اپنی جٹا کھولے — تو شاید بن سکے اس جوگ سے بیراگ کا جوڑا
ہیں وہ جوگی یہ گرا بدھوت جن کے سامنے — بالکا دیو جنوں وحشت پری ہے بالکی
[illegible] انگارے اُچھالے پھر وہ انشا رات کو — ہے ہماری آہ شاگرد آگیا بے تال کی

انشا کے یہاں بعض اور ہندی تلمیحات کا استعمال دیکھیے:۔

جہاں کے تھے راجہ بھرتری جی کنواں بنانیکو والی کنے — زمین کھودی تو ایک جوگی دھرے ہوئے سر پہ ناند نکلا

۵ ۔ کلام انشا مرتبہ مرزا محمد عسکری ۱۹۵۲ء ص ۳۲۰-۳۲۱۔

باھن کے لڑکے کھول کے پوتھی بچار تو — مجھ سی بھی ہوگی کوئی پری اِندر لوک میں
کنور جی ٹھاکر کے ایسے ہی ہیں — ہنومان جی جیسے پتھر کے سُت

اگر سُت بُت کی جگہ کتابت کی غلطی سے نہیں لکھا گیا تو انشا یہاں ٹھوکر کھا گئے ہندی ادب میں ہنومان 'پون سُت' (ہوا کے بیٹے) مانے جاتے ہیں پتھر کے بیٹے نہیں۔ بہر نوع رامائن۔ مہا بھارت اور ہندی دیو مالائی تلمیحوں کا اس کثرت سے استعمال اس امر کا ثبوت ہے کہ انشا اپنے کلام میں ہندی ادب سے استفادہ کرتے رہے ہیں۔

انشا کے کلام میں بعض اور شکلوں میں بھی ہندی اثرات نظر آتے ہیں۔ وہ کہیں دل توڑنے کو کنول توڑنے سے مشابہ کرتے ہیں کہیں دل کے داغ کو کنول اور بھونرے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ کہیں ساون کی جھڑی میں امریوں میں پینگیں بڑھائی جاتی ہیں تو کہیں ہنس موتی چگتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے نزدیک شرم و حیا کی انتہا لجالو کی طرح سمٹ جانا ہے ظاہر ہے یہ تمام تصورات ہندی ادب سے ماخوذ ہیں۔ نمونہ ملاحظہ کیجئے:۔

اپنا دلِ شگفتہ تالاب کا کنول تھا — افسوس تو نے ظالم ایسے کنول کو توڑا
دل میں سما رہا ہے یوں داغِ عشق اپنے — جس طرح کوئی بھونرا ہووے کنول پہ بیٹھا
کل تجھ کو دیکھتے ہی لجالو کی طرح سے — یکبارگی سمٹ گئی اس انجمن کی بیل
پینگیں امریوں میں جس وقت چڑھاتا ہوں میں — مجھ سے کہتی ہے یہ ساون کی جھڑی ڈالی توڑ
مہاراجہ جہاں چگتے تھے موتی ہنس کے جوڑے — وہاں کا اب شری ٹھاکر بنا ہے کاگ کا جوڑا
نہ کیوں کر بن کے بن ٹیسو کے پھولوں کے نظر آویں — جو جنگل جی سے جوگی آپ پہنے بھاگ کا جوڑا

امیر خسرو کی طرح انشا کے یہاں پہیلیاں بھی ملتی ہیں ان کا رنگ و آہنگ بالکل ہندی ہے۔ بحر۔ الفاظ اور طرز بیان سب کچھ ہندی سے متاثر ہے۔ زبان پر نمایاں طور سے برج بھاشا کی چھاپ ہے۔ یہاں صرف دو نمونے دینے پر اکتفا کی جاتی ہے:۔

کٹ جاوے تو ہو گدھا اُلٹا نکھ ہو سوئے — پورن کھائی پھاری سچ مچ سورج ہوئے
مورت جا کے جیوں پرے ہر دے ہوت پران — بیاہ پہیلی میں کہی بوجھ چتر سُجان (خر)
مُنھ میں ناہر بیٹھے مرگ — ایسو اُچھلے جیسے ورگ
بگلا توتا وا کے سنگ — اور بہت سے اُہ میں رنگ (اسپ)

انشا کے کلام کے جو نمونے اوپر دیے گئے ہیں اُن پر ہندی پرچھائیں سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ یہ تمام ہندی اثرات محض ان کی تنوع پسندی کا نتیجہ ہیں۔ ہندی روائتوں کو اپنا کر اُردو ادب میں کوئی اضافہ کرنا اُن کا مقصد نہ تھا۔ شو پاربتی، رادھا کرشن اور نل دمینتی کی تلمیحات جس سوقیانہ انداز سے استعمال کی گئی ہیں اُن سے ظاہر ہے کہ انھیں نہ ہندی ادب سے کوئی محبت تھی نہ ان تلمیحاتی کرداروں سے کوئی عقیدت ورنہ "شو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں" یا "لیٹ کر رادھکا جی کرشن سے یوں ہی لگی کہنے" جیسے اشعار اُن کے قلم سے نہ نکلتے چونکہ انشا کو اپنے گرد و پیش کی اُردو شاعری میں یہ تمام چیزیں نظر نہیں آتی تھیں اس لئے انھوں نے محض حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے انھیں اپنا لیا یہ اور بات ہے کہ اُن کے جلو میں ہندی اثرات بھی انشا کے کلام میں آ گئے!

جرأت (متوفی ۱۲۲۵ ہجری / ۱۸۱۰ء)

قلندر بخش جرأت کا قلمی دیوان مکتوبہ ۱۷ جولائی ۱۸۲۸ء مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ کے مخطوطات سیکشن (نشان ۸۹۱۵۵۵۱۱) میں موجود ہے جو کسی نہایت کم سواد کاتب کا لکھا ہوا ہے جگہ جگہ املا کی فاش غلطیاں ہیں۔ دیوان میں "رُباعی اور دوہے پوری طرح سے ہندی سے متاثر ہیں۔ نمونہ دیکھئے:۔[1]

کر یاد کسی کی پچھلی ان باتوں کو — اُن لطف بھری ہوئی ملاقاتوں کو
گھبرا گھبرا کے سوتے سوتے یکبار — اُٹھ اُٹھ بیٹھوں ہوں آہ میں باتوں کو
(راتوں چاہئے)

عجب بلا میں پھنس گئی کہیں سو کیا جنجال
گویا رات ملاپ کی ہوگئی خواب و خیال

آہیں کیوں کر نہ ہم بھریں آٹھ پہر — بن آئی نہ کس طرح مریں آٹھ پہر
آتا نہیں خواب میں وہ اور ہے یہ خیال — صدقے اس کے ہوا کریں آٹھ پہر

[1] ۔ دیوان جرأت ۔ مخطوطہ علی گڑھ ص ۲۸۷ ۔ ۲۸۸

[2] ۔ تاریخ ادب اردو از رام بابو سکسینہ ص ۲۲۵

Activate Windows

نیند بھوک اور سکھ گیو دُکھ پر دُکھ ہم پائے
کس بپتا میں پڑ گئی پڑی آنکھ کی ہائے!

بعض اور رُباعیوں کے آخر میں جو دوہے آتے ہیں وہ یہ ہیں:-

لگی یہ جب آنسو بہے دل نے یوں دکھ پائے — گھر مفلس کا آہ جوں برکھا میں جل جائے
نس دن سگری دیہہ میں پرت برد کی آگ — جی نہ لگتا کہ تہہ میں جب تیں لاگی لاگ (کذا)
کیا کیا من للچائے ہے وہ اُبھری ہوئی گات — ہاتھ کہاں پر آئے 'ملعوں' نہ کیونکر ہات

(لعوں کی درگت)

قابل توجہ امر یہ ہے کہ دوہوں میں عورت کی طرف سے مخاطب ہونے کی وجہ سے رُباعیاں بھی عورت کی زبان سے معلوم ہونے لگیں اس طرح پوری "مسدس" پر ہندی رنگ چھا گیا۔

خطہ بہار کا ابتدائی اُردو ادب

ابھی تک ہم دہلی اور لکھنؤ کے اُردو شعراء کے کلام میں ہندی نقوش کی نشاندہی کرتے رہے ہیں۔ اب اٹھارہویں صدی عیسوی میں خطۂ بہار کے کچھ شعراء کے کلام پر ہندی اثرات کی نشاندہی کی جائے گی۔

یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ ابتدائی اُردو ادب، چاہے اس کی تخلیق ملک کے کسی بھی حصّے میں ہوئی ہو، ہندی ادب سے بے حد قریب رہا ہے۔ بہار کا حال بھی اس بارے میں دکن، دہلی اور لکھنؤ سے مختلف نہیں ہے۔ بہار میں اُردو شاعروں کے کلام کے نمونے چودھویں صدی عیسوی سے ملنے شروع ہو جاتے ہیں۔ شیخ شرف الدین منیری (متوفی ۱۳۸۰ء) اور حضرت مظفر شمس بلخی (متوفی ۱۳۸۶ء) کے کلام کے نمونے امیر خسرو کے بیان کے سلسلے میں دیے جا چکے ہیں اس کے بعد اٹھارہویں صدی کے اوائل تک کوئی قابلِ ذکر اُردو مصنف یا شاعر نظر نہیں آتا حالانکہ ظاہر ہے کہ یہ طویل وقفہ ادبی روئیدگی سے یکسر محروم نہیں رہ سکتا۔

اٹھارھویں صدی کے آغاز میں قاضی عبدالغفار غفاؔ کا نام ملتا ہے جو رہوئی ضلع پٹنہ کے ساکن تھے۔ انھوں نے ۱۱۱۶ ہجری (۱۷۰۴-۵ء) میں جواہر الاسرار

Activate Windows

نامی تصوف کا ایک مختصر منظوم رسالہ تصنیف کیا جس میں کُل ترانوے[۹۳] اشعار ہیں ان میں اکثر کی بحر ہندی ہے اور زبان و طرزِ بیان بھی بالکل ہندی سے متاثر ہے

نمونہ یہ ہے:

آگ پڑے تن پیم کے جل بل بوجھا جیو — کہے غفا تم آگ موں دے جیو پایا بیو
کہے غفا سبھ خوب سے جگ موں ایہی پاپ — پرگٹ ہوا بیو اور کچھ لوگ کہاویں آپ
تن کا تانبا آگ موں پانی کرے جو کوئے — ڈارے بوٹی پیم کی تب جائے کنچن ہوئے[۱]
کہے غفا جنھ آپ بھلایا — تن سائیں کا درشن پایا
جگ سیں غفا پیم موہ پایا — ایک چھوڑا ..... کچھ نہیں آیا[۲]

سید عماد الدین عمادؔ پھلواروی (۱۰۶۵ھ تا ۱۱۲۴ھ/۱۶۵۵ء تا ۱۷۱۲ء) بھی ایک صوفی بزرگ ہیں ان کا کلام ہندی سے کس درجہ قریب ہے یہ دکھانے کے لئے صرف اس کا نمونہ دینا کافی ہے۔

بچ نظر کے ایدھر اودھر ہر دم آوے جاوے ہے
بل بے ظالم نس پر مُلک دیکھے کو ترساوے ہے
آوے اپنے ہاتھ وہ مورکھ نہیں عمادؔ اب اِس کی آس
اس کے کارن کوں جتن ہم کیتا جو نہی آوے ہے[۳]

مرزا عبدالقادر بیدلؔ (۱۰۵۴ھ تا ۱۱۳۳ھ/۱۶۴۴ء تا ۱۷۲۱ء) جب عظیم آباد چھوڑ کر دہلی کو چلنے لگے تو کہتے ہیں کہ آپ نے یہ دوہا کہا تھا:

سراوپر کوئی نہیں تب دُشمن آپن کیس — پٹنہ نگری چھاڑ دیں اب بیدلؔ چلے بدیس[۴]

مُلّا محمد علیم تحقیقؔ عظیم آبادی (۱۰۷۱-۱۱۶۲ھ/۱۶۵۹-۱۷۴۹ء) کے بھی دو اشعار دیکھئے:

سرجن ترے مکھڑے میں سورج کی کرن دہا ہے
دیکھا ہوں جو تجھ مکھ کوں نینا مرے چندھرائے

---

[۱] - بہار میں اُردو زبان کا ارتقاء - از اختر اورینوی ۱۹۵۷ء ص ۲۰۷ و ۲۱۱-
[۲] - حضرت شاہ آیت اللہ جوہری ان کی حیات اور شاعری - ۱۹۶۴ء ص ۹۷-
[۳] - بہار میں اُردو زبان کا ارتقاء ص ۲۰۲ و ۲۰۳- [۴] - بہار میں اُردو ... ص ۲۱۱-

جھمکڑا باندھ کر دل موں سما جا سلونے سانورے ایدھر کو آجا [1]

مہاراجہ رام نراین موزوں (متوفی ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء) صوبہ بہار کے نائب ناظم تھے۔ شیخ علی حزیں کے شاگرد تھے ایک دفعہ میر قاسم کے فوجیوں نے جو مہاراجہ کے باغ میں مقیم تھے باغ کے درختوں کو نقصان پہنچایا۔ مہاراجہ صاحب کو اطلاع ہوئی تو انھوں نے برجستہ کہا:

ایسا امرت پھل دیت ہیں سدا رہت ہیں مون ناہرتے ناہر ملے ..... بیر کے کون [2]

نور محمد دلدار کا وطن آرہ تھا صوفی شاعر تھے شاہ آیت اللہ جوہری (متوفی ۱۷۵۶ء) کے ہم عصر تھے اُن کا کلام بھی ہندی روایتوں کا پوری طرح حامل ہے۔ نمونہ یہ ہے:

کھیت کو من کے پریم کے ہل سے جوت کے چوکی درد کی کھینچ
گھاس دوئی کی کھود کے ساری کر وحدت کا کاکو کھینچ
دانہ یار کا بو کر اے دلدار فنا کا پانی کھینچ
ہوتا حاصل بہتر اس کا خلل نہ ہوگا اس کو بیچ

جس میں ہوئے سکھی بھلا سو کرے اے مرہٹا کہنا میرا دل میں تیرے کچھ بھی نہیں سماتا
وقت پڑے پر بھائی بیٹا کوئی کام نہیں آتا ہوتا اے دلدار انھوں سے جیتے جی کا ناتا [3]

شاہ ظہور الحق ظہور پھلواری (د ۱۱۸۳-۱۲۳۴ھ/۱۷۷۱-۱۸۱۹ء) آپ خانقاہ عمادیہ کے سجادہ نشین تھے۔ آپ کے بہت سے مرثیے ملتے ہیں اور وہ سب ہندی سے بے حد متاثر ہیں۔ ایک مرثیے کے دو بند دیکھئے:-

اپنی بپتا میں کاسے کہوں اب جیرا بکسے نہ موہے چینناں
آٹھ پہر موہے کل نہ پرت ہے نیند نہ آوے دین نہ رینناں
آنسو کی توجھڑی لگا یو رکت ہے رووے مورے نیناں
دیکھو نہ بابل انوکھا یہ بادل گیلو سے گیلو گیلو ہے گیلو

موہے کچھو نہیں بھاوت بابل کہک کہک مورے بیتیں رتیاں
آیں آوت ناہیں بابل نالکھ بھیجاں توں موہے پتیاں

---

[1] ۔ بہار میں اُردو ۔۔۔ ص ۲۰۴-۲۰۷۔ [2] ۔ بہار میں اُردو ۔۔۔ ص ۲۱۴
[3] ۔ بہار میں اُردو زبان کا ارتقا رس ۲۶۹ و ۲۷۰۔

سوہنی مورت توری بابل لگست رہوں میں اپنی چھتیاں
نینن سو مورے توں جو رہت ٹل گیلو سے گیلو گیلو ہے گیلو [1]

یہ تمام نمونے بہار کے اٹھارھویں صدی کے شعراء کے کلام سے لئے گئے ہیں۔ ان سب کی بحر ہندی ہے دوہا سب سے مقبول صنف ہے الفاظ اور اندازِ بیان بالکل ہندی ہے۔ زبان تو بالکل وہی ہے جو ہندی شاعری کے لئے مخصوص رہی ہے۔ برج بھاشا کا اثر قریب قریب سب شاعروں کے یہاں جھلکتا ہے ہندی شاعری کی تقلید میں اظہارِ جذبات عموماً عورت کی جانب سے ہے! جن شعراء کے کلام سے یہ نمونے لئے گئے ہیں اُن میں سے کسی کی بھی کوئی مکمل تصنیف نہیں ملتی بلکہ متفرق کلام بیاضوں میں نقل ملتا ہے۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق شاہ آیت اللہ جوہری کی مثنوی گوہرِ جوہری کو ہی خطہ بہار کی سب سے پہلی باضابطہ منظوم تصنیف ہونے کا فخر حاصل ہے۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ اس مثنوی اور شاہ صاحب کے دوسرے کلام پر ہندی ادب کا کہاں تک اثر ہے اُن کی مثنوی کا ہم ذرا تفصیل سے جائزہ لیں گے۔

شاہ آیت اللہ جوہری (متوفی ۱۷۹۶ء)

شاہ آیت اللہ جوہری بہار کے قصبہ پھلواری (پٹنہ) کے رہنے والے تھے۔ اُن کی تاریخ ولادت ڈاکٹر سید محمد صدرالدین فضاؔ نے "ایمانِ وطن" کے حوالے سے ۵ اکتوبر ۱۷۱۴ء درج کی ہے لیکن خود ڈاکٹر صاحب کے نزدیک یہ تاریخ شبہ سے خالی نہیں اور اس میں دو چار سال کا فرق ممکن ہے۔ جوہری کی تاریخِ وفات یکم رجب ۱۲۱۰ ہجری/۱۱ جنوری ۱۷۹۶ء بہرحال مستند ہے [2]

جوہری فارسی اور اُردو دونوں کے باکمال شاعر تھے ان کے اُردو کلام میں مثنوی گوہرِ جوہری کو سب سے اہم مقام حاصل ہے۔ جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے یہ مثنوی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں لکھی گئی:-

کرے اس کی تاریخ کا گر خیال رتن جوت منکا سے تو جو نکال [3]

---

[1] ۔ بہار میں اُردو ۔۔۔ ص ۳۱۳-۳۱۵۔
[2] ۔ حضرت شاہ آیت اللہ جوہری' ان کی حیات اور شاعری۔ ۱۹۶۴ء ص ۴۵۔
[3] ۔ ایضاً۔ ص ۱۱۵

'رتن جوت منکا' کے اعداد ۱۱۷۰ میں سے 'جو' کے نو عدد کے تخرجے سے ۱۱۶۱ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔

گوہر جوہری ۲۳۰۴۔ اشعار کی ایک ضخیم مثنوی ہے اس کا مرکزی کردار رام راجا ایک حسین لڑکی کنول دے پر عاشق ہو جاتا ہے۔ رام راجا کے والد نے کنول دے کے والد کو تمام حالات بتائے اور اس سے کنول دے کی شادی رام راجا سے کر دینے کے لئے بہت اصرار کیا۔ چنانچہ رام راجا اور کنول دے کی شادی ہو گئی۔ کچھ دنوں کے بعد رام راجا کسی ضرورت سے سال بھر کے لئے پردیس چلا جاتا ہے اس کی جدائی کے غم میں کنول دے بیمار پڑ جاتی ہے حتیٰ کہ جب رام راجا واپس آتا ہے تو کنول دے کو بستر مرگ پر پاتا ہے چند دن کے بعد کنول دے مر جاتی ہے۔ رام راجا کی اس کے غم میں بُری حالت ہو جاتی ہے۔ ایک دن اسے معلوم ہوا کہ جس جگہ کنول دے کو نذر آتش کیا تھا وہاں سے ایک شعلہ اُٹھتا ہے اور رام راجا رام راجا پکارتا ہے۔ چنانچہ رام راجا وہاں جاتا ہے۔ اس نے دیکھا کہ ایک شعلہ بلند ہوا اور اس کا نام لے کر پکارنے لگا۔ رام راجا جھپٹ کر شعلہ سے لپٹ جاتا ہے اور بھسم ہو جاتا ہے۔

میر کی مثنوی شعلۂ عشق کے قصے کا بنیادی خیال بھی یہی ہے۔ شوق نیموی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی "حسن و شام سندر" کا موضوع بنایا۔ ڈاکٹر قضا صاحب کو "ایک بات جو اس مثنوی (گوہر جوہری) میں کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کا ہیرو ہیروئن دونوں ہندو دھرم کے ہیرو ہیں"۔ ۔ ۔ ۔ وہ کہتے ہیں کہ "قصہ یقینی طور پر پٹنے کا ہے جس کو محلہ 'چھوٹی پٹن دیبی' سے سروکار ہے اس کا ہیرو دراصل ایک مسلم تھا جس کی محبت میں ہیروئن اسلام قبول کر لیتی ہے"[1]۔ ہم افضل کی بکٹ کہانی کے سلسلے میں کہہ آئے ہیں کہ اُردو مثنویوں کا دلکش ترین تصور یہی ہے کہ ہندو ہیروئن مسلمان عاشق کے پیچھے مسلمان ہو جائے۔ گوہر جوہری میں اس بات کی کمی تھی اسے فاضل مرتب نے پوری کر دی جس سے مثنوی کا ایک بہت بڑا نقص دور ہو گیا۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ مثنوی میں خود جوہری نے ہیرو اور ہیروئن کے ہندو ناموں کے علاوہ ہر جگہ ہندوانہ رسوم اور معتقدات کا خیال رکھا ہے۔ رام راجا اور کنول دے کی شادی کے وقت بھی نہ قاضی۔ وکیل اور مہر

[1] حضرت شاہ آیت اللہ جوہری، حیات اور شاعری ص ۱۵۰۔

کا ذکر ہے اور نہ کھانوں میں بریانی۔ قورمہ اور مرغِ مسلم کا۔ بلکہ

برہمن چند پیشِ او نشستند — برسمِ ہندوانش عقد بستند
چُناں لاکر طعامِ ہندواناں — کھلایا اس سیں بہترانیں کھاناں[1]

اسی طرح کنول دے کی لاش کو دفن کرنے کی بجائے ہندوؤں کے طریقے کے مطابق نذرِ آتش کرنے کا ہی ذکر ہے یہ اور بات ہے کہ جوہری موت کے اندوہناک بیان میں بھی ہندوؤں کو قوم کافر کہنے کے ثواب سے محروم نہ رہ سکے اور فرمایا:۔

چلی لے نعش ہندو زن کی آخر — لئے آتش کوں ساتھ آں قوم کافر[2]

ان تمام امور کے باوجود مثنوی پر ہندی ادبی اثرات سے انکار ممکن نہیں۔ اور اس کی وجہ موجود ہے۔ گوہر جوہری پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ وہ افضل کی بکٹ کہانی کو دیکھ کر لکھی گئی ہے۔ فارسی اشعار اور مصرعوں کا چھینٹا۔ ہندی الفاظ اور تراکیب کا استعمال۔ ہیروئن کی زبان سے ایک طویل بارہ ماسہ، حتیٰ کہ اشعار میں نسوانی رنگ پیدا کرنے کے لئے ارے اور اری کی تکرار، سب افضل کی تقلید ہے۔ ملاحظہ کیجئے:۔

افضل۔ تمامی لوگ مجھ بوری کہیں ری	جوہری۔ ارے کیا کو کلا کوں کوک بھولی
ارے جس شخص کو یہ روگ لاگا	اری کیسی ابھاگی بھاگ میری
ارے یہ ناگ جس کے ڈنک لاوے	اری کوئل پیا کے باغ جاناں
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے	ارے جگنوں کا ایسا جگمگاناں
(بکٹ کہانی ص ۴۱۰-۴۱۱)	(گوہر جوہری ص ۴۲۶-۴۲۷)

اور گوہر جوہری کے ص ۴۲۵ پر تو ارے اور اری کی تکرار سے طبیعت منغض ہو جاتی ہے کم از کم سات مصرعے ارے سے شروع ہوتے ہیں۔ بکٹ کہانی اور گوہر جوہری کے بعض اشعار میں تو تعجب انگیز توارد پایا جاتا ہے مثلاً

بکٹ کہانی	گوہر جوہری
اری یہ عشق ہے ہے کیا بلا ہے	ارے یہ عشق ہے ہے کیا بلا ہے
کہ جس کی آگ سے یہ تن جلا ہے	کہ جس کی آگ میں سب جگ جلا ہے

[1] حضرت شاہ آیت اللہ جوہری، حیات اور شاعری ص ۴۹۱۔ [2] ایضاً ص ۴۹۳۔

اچھے مُلا مرا کُشک حال دیکھو — اتی منت کروں ہوں تجھ سیں رتال
پیا کے آوتے کے فال دیکھو — پیا کے آوتے کا دیکھو کُشک حال

اور بیت نمبر ۱۹۶۰ میں تو بکٹ کہانی کا نام ہی آتا ہے:

زبانی کہہ بکٹھ میری کہانی — پیا سیں جاکے تو میری زبانی

اس تقلید کا نتیجہ یہ ہوا کہ بکٹ کہانی میں جو ہندی نقوش تھے اُن کا گہرا عکس گوہر جوہری میں بھی آگیا۔

کنول دے کی زبان سے جو بارہ ماسہ کہلایا ہے وہ کتاب کے پچیس ۲۵ صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور اس میں وہ تمام ہندی عناصر موجود ہیں جو ہندی بارہ ماسے کی جان ہیں۔ ایک ایک مہینے کا اس کی خصوصیات اور اس میں آنے والے تہواروں کے ساتھ بیان۔ آتش فراق کی جلن۔ پیا کے ساتھ ہنسنے کھیلنے کی آرزو۔ سوت کا اندیشہ۔ جادو ٹونوں کا خیال۔ کوئل۔ مور۔ پپیہا۔ کاگا۔ ہنگم اور کھنجن کا ذکر۔ بھونرا کنول۔ چکوری چاند۔ اور سورج مکھی جیسے ہندی استعارے۔ ہندی تلمیحات۔ ہندی تراکیب۔ عورت کی طرف سے اظہار جذبات، غرض یہ سب ہندی مسلمات اور روایات مثنوی میں موجود ہیں۔

بارہ ماسے کا انداز بیان بھی بالکل وہی ہے جو ہندی بارہ ماسوں کے لئے مروج رہا ہے۔ مثال کے طور پر ساون کے بیان میں سے کچھ اشعار دیکھئے:۔

گھٹا ساون کی کاری جب پڑی جھوم — مرے جی بیچ برہا آ کرے دھوم
ارے جل بیچ دادُر نت کرے شور — تھرکتے شوق سیں بن بیچ سب مور
ارے اے کوکلا کیا تو کرے کوک — تری یہ کوک سُن تن میں اوٹھی ہوک
بھنور ہوکر کے اُلجھے کس کنول میں — رہے لپٹائے کس سوتن کے گل میں
کنول ہوں میں کنول دے ہے مرا نام — مجھے جُل بیچ بن سورج نہ آرام

اور اگہن کا مہینہ آتا ہے تو

پڑی ہوں پیو بن میں آج بتپائے — پھر اکھنجن نہیں، اگہن چڑھا آئے
چڑھی آ فوج جاڑوں کی سر اوپر — پیارے بن کھڑی کانپوں ہوں تھر تھر
جیوں میں رات دن آنسو کا مالا — ہوا کنچن بدن لوہے سا پالا

اسی طرح کاتک میں دیوالی۔ قمار بازی۔ سگھیوں کا چوپڑ اور پاسہ کھیلنا۔

گھروں میں دیئے جلانا مگر پیا بن برہن کے مندر کا سونا پڑا رہنا۔ کبھی چکوری سے پیا کی خبر لانے کی التجا۔ کبھی سارس کی منت۔ پھر بسنت میں آموں میں منجری لگنا اور پھاگن میں یہ آرزو کہ

جو ہوتا یار گھر میں کھیلتی پھاگ — خوشی کرتی مزوں سے گاوتی راگ
خوشی کرتی کئی رنگوں سہیلی — بجاکر دف کتیں گاتی ہیں ہولی
بجاتیں شوق میں سب تال و مردنگ — پیارے بن ہمارا تال ہے بھنگ

بارہ ماسے میں جوہری نے ایک جدت کی ہے۔ کنول دے مہینے کے شروع میں ایک پرند کو پیامی بناکر رام راجا کے پاس بھیجتی ہے۔ مہینہ گذر جانے پر جب وہ پرند واپس نہیں آتا تو دوسرے مہینے کے شروع میں کسی دوسرے ہی پرند کو یہ خدمت تفویض کی جاتی ہے اس طرح بارہ مہینوں میں بارہ طائر پیام رسانی کے لئے چُنے گئے ہیں جن میں بہنگم۔ کوکلا۔ کوئل۔ کھنجن۔ سبزک۔ سارس۔ بسنتا۔ کاگ اور سُوا (توتا) تو ہندی ادب سے مستعار ہیں لیکن سرخاب۔ کبوتر اور بُلبُل کے لئے جوہری فارسی ادب کے منت کش ہیں۔

مثنوی میں بہت سی ہندی تلمیحات بھی آتی ہیں۔ جب رام راجا کا باپ کنول دے کے باپ کے پاس جاکر شادی کی درخواست کرتا ہے تو ضد اور اصرار کے طور پر بہت سی قسمیں دیتا ہے اُن میں رام۔ سیتا۔ لچھمن کے علاوہ سنجیون بوٹی کی بھی قسم دیتا ہے۔ لنکا کی لڑائی میں جب لکشمن کو 'شکتی' لگ گئی تھی تو سنجیون بوٹی نے ہی انھیں دوبارہ زندگی عطا کی تھی۔ رامائن کے کرداروں کے ساتھ جوہری کنھیا اور اُن کی گوپی کو بھی نہیں بھولتے:۔

تجھے ہے رام اور لچھومن کی سوگند — تجھے سیتا کے ہے جوبن کی سوگند
قسم ہے تجھکوں امرت کی گھڑی کی — قسم ہے اس سنجیون سی جڑی کی
جو مانے دوں کنھیا جی کی سوگند — قسم ہے اس کی سب گوپی کی سوگند

معلوم ہوتا ہے کہ جوہری ہندی کی قدیم پریم کتھاؤں سے بھی کچھ نہ کچھ واقفیت رکھتے تھے کیونکہ حضرت عشق کی کارفرمائیوں کے بیان میں نل دمن۔ کنور منوہر مدھومالتی۔ پدماوت رتن سین۔ کام روپ کام لتا اور چترالی کے نام بھی گناتے ہیں۔ ان کتھاؤں

Activate Windows

کے ناموں سے ہی اشعار میں ایک ہندی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

کدھیں نل ہو کدھیں شکلِ دمن ہو　　کدھیں پرویز و کدھیں کوہکن ہو
نہیں خاموش ہوتا روزِ محشر　　کدھوں مد ہو مالت ہو کدھوں منوہر
غرض یک دم نہیں بیٹھے ہے ہو چین　　کدھوں بدمادت ہو کدھیں رتن سین
نہ تنہا کام روپ آیا دریں دام　　دیوانی ہوگئی اس پر لتا کام
نپٹ اس بیچ سحر بے بیاں ہے　　کہ چترا ول اوپر عاشق سجاں ہے

گوہر جوہری کی زبان 'مغربی کھڑی بولی' کے بے حد قریب ہے لیکن کارنے بادر بجری۔ چیری۔ مرت ہیں۔ رووت ہیں۔ میرو۔ ہمارو جیسے الفاظ کا استعمال برج بھاشا کے اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ٹھیٹھ ہندی الفاظ اور ہندی ترکیبیں بھی مثنوی میں عام ملتی ہیں۔ اشنان پوجا (ص ۲۶۲)۔ امرت کی گھڑی (ص ۴۵۰)۔ بیراگ راگ (ص ۳۵۵)۔ برہ جوگی (ص ۳۶۳)۔ برج باش (ص ۴۵۸)۔ پیت کی رات (ص ۴۷۴)۔ اور بھسم ڈھیری (ص ۴۸۳) جیسی ہندی ترکیبیں اور ایک پل کل نہ ہونا (ص ۴۶۴)۔ بھاؤ بتانا (ص ۴۵۶)۔ پیت جوڑنا (ص ۲۶۴)۔ پیم کی ڈوری توڑنا (ص ۴۷۲)۔ جگ کوں جیتنا (ص ۴۷۱)۔ کہاں تریا کہاں پیت (ص ۴۶۸)۔ مالا جپنا (ص ۴۷۲)۔ اور موئے دھان پر پانی پڑنا (ص ۴۸۶) جیسے ہندی محاورے بھی بے تکلف استعمال کئے گئے ہیں۔

جوہری بہار کے متقدمین اُردو شعراء کی نمائندگی کرتے ہیں ان کے کلام پر ہندی اثرات سے اُن کے عہد کے ادبی رُجحان کا پتہ چلتا ہے۔ وہ اور ان کے ہمعصر شعراء فارسی داں تھے اور انھیں ہندی سے کوئی عقیدت بھی نہ تھی لیکن اس کے باوجود اُن کا کلام ہندی اثرات سے مملو ہے۔ اُن کی زبان اکثر و بیشتر بالکل ہندی معلوم ہوتی ہے۔ عورت کی طرف سے خطاب تو خاص طور سے ان شعراء پر ہندی اثر کی دلیل ہے۔ مثنوی گوہر جوہری بھی ان تمام ہندی اثرات کی پوری طرح سے حامل ہے!

"حضرت شاہ آیت اللہ جوہری، ان کی حیات اور شاعری" میں جوہری کے متعدد مرثیے بھی دیئے ہوئے ہیں اُن کی زبان بالکل ہندی ہے اور سودا کے مرثیوں کی طرح

اُن میں جگہ جگہ دوہے بھی آتے ہیں۔ یہاں اُن میں سے صرف چند دوہے نقل کرنے پر اکتفا کی جاتی ہے:

نیناں میں انجھواں بھرے بکھرے سیس کے بال　　رووت پی پیارے اوپر مکھ پر انچرا ڈال
جیسے بن کا پنچھی رٹت رہے پی پی　　ویسے میں پی پی رٹوں جو لگ گھٹ میں جی
آگ لگی جہ سیس موں کیسے کل ہو واہ　　جیسے تڑپت لاش ہے ویسے تڑپت یاہ[1]

ان دوہوں پر ہندی اثرات کی نشاندہی بے سود ہے۔ یہ آج بھی ہندی کے بہترین دوہوں کے برابر رکھے جاسکتے ہیں۔

نثری تصانیف۔

اٹھارھویں صدی عیسوی تک اُردو ادب عملاً منظوم شکل میں دستیاب ہوتا ہے۔ اُردو نثر کے جو نمونے اس سے پہلے کے ملتے ہیں وہ زیادہ سے زیادہ اُردو ادب کے ارتقار کے مطالعے کے لئے کار آمد ہیں ورنہ سب رس مصنفہ ۱۶۳۵ء کو چھوڑ کر انھیں کوئی ادبی اہمیت حاصل نہیں ہے۔ ۱۶۷۴ء میں عمادالدین قلندر سے منسوب "صراطِ مستقیم" نامی ایک نثری تصنیف ملتی ہے جس کا ایک نسخہ خانقاہ عمادیہ پھلواری شریف میں موجود ہے اس کی زبان کا نمونہ یہ ہے:[2]

"اما بعد پس جانواے مسلمان بہنیں اور بیٹی سب کی اللہ تعالیٰ ایک ہیں۔ اُن کے تئیں دھڑ بدن ہاتھ اور پاؤں ناکھ کان پیٹ کچھ نہیں ہے۔ دھڑ بدن مینٹی سے بنی ہے۔ بے مینٹی۔ پانی۔ آگ۔ ہوا سب کے تئیں تو آپی بنائن ہے آسمان زمین، پہاڑ۔ ندی دریا سب اونہیں بنائن ہے ....."

ان کے منظوم کلام کا نمونہ بہار کے شعراء کے سلسلے میں پہلے دیا جا چکا ہے۔

اصل میں شمالی ہند کا پہلا مستند نثری کارنامہ فضلی کی کربل کتھا ہے جو ۱۱۴۵ھ (۱۷۳۲ء) میں تصنیف ہوئی۔ اس کے بعد ۱۷۷۵ء میں تحسین نے نوطرز مرصع لکھی۔ سودا نے اپنے دیوان کا دیباچہ اُردو میں لکھا ورنہ اب تک اردو شعراء بھی اپنے

---

[1] ۔ حضرت شاہ آیت اللہ جوہری۔ ان کی حیات اور شاعری۔ ۱۹۶۴ء۔ ص ۵۱۷۔

[2] ۔ مضمون "اُردو کا پرانا نثری نمونہ" مطبوعہ ناگری پرچارنی پتر کا وارشی ۷۲۔ انک ۱۔ ۴۔ ص ۲۷۶

دواوین کے دیباچے فارسی میں لکھتے تھے۔ ۱۷۸۶ء میں شاہ رفیع الدین نے قرآن مجید کا اُردو ترجمہ کیا۔ ان تصانیف کی زبان جسے ان کے مصنف 'ہندی' کہتے ہیں اُردو کم اور فارسی زیادہ ہے ان میں اُردو زبان عربی فارسی کے سہارے ہاتھ پاؤں چلانا سیکھ رہی ہے۔

۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ء میں مہرچند کھتری نے 'نوآئینِ ہندی' عرف قصہ ملک محمد وگیتی افروز لکھا اس کی زبان عربی فارسی سے اس درجہ گرانبار نہیں ہے کہ اُسے اُردو کہنے میں ہچکچاہٹ ہو لیکن اٹھارھویں صدی میں ہرچند کھتری کی یہ زبان دیکھ کر تعجب ہوتا ہے اور بے اختیار اسی کو صحیح معنوں میں اُردو نثر کا اولین نمونہ کہنے کو جی چاہتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے:۔

"ایک دن خورشید چہر برسات کے موسم میں موافق معمول کے اپنے محل میں آرام کرتا تھا کہ یکایک آندھی چلنے لگی اور ہوا کی شدت سے بادشاہ کی آنکھ کھل گئی گھڑی دو ایک کے بعد آندھی تھم گئی اور ہوا موقوف ہوئی تو بادشاہ کے کان میں ایک عورت کی آواز آئی کہ آہ آہ کرتی ہے اور کہتی ہے کہ میں جاتی ہوں کوئی ایسا ہے جو مجھے رکھ سکے۔ بادشاہ نے پلنگ پر لیٹے لیٹے پیہم دو تین دفعہ یہی آواز سُنی پھر خواب گاہ سے نکل کر چھت پر آیا کہ آواز کا حال دریافت کرے۔۔۔۔"[1]

لیکن ان تصانیف پر ہندی اثرات تلاش کرنا بے سود ہیں زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں فارسی افعال کی جگہ ہندی افعال استعمال کئے گئے ہیں اور کربل کتھا اپنے نام کے لئے ہندی کی گنہگار ہے۔

قصہ مہرافروز و دلبر

خوش قسمتی سے اس عہد کا ایک نثری کارنامہ 'قصہ مہرافروز و دلبر' حال ہی میں منظرِ عام پر آیا ہے جو غالباً اُردو کی قدیم ترین طبعزاد نثری داستان ہے۔ مہرافروز و دلبر کا واحد نسخہ آغا حیدر حسن صاحب (حیدرآباد) کے ذاتی کتب خانہ میں محفوظ

[1] 'تحریریں' از ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع اول ۱۹۶۴ء ص ۷۵۔

تھا جنھوں نے اسے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کو نذر کر دیا۔ مسعود حسین خاں نے اسے ۱۹۶۶ء میں ایک سیر حاصل مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا۔ مخطوطے کے سرورق پر بائیں حاشئے کی طرف خالی جگہ میں کسی نے لکھ دیا ہے

قصۂ تصنیف

عیسوی خان بہادر

فاضل مرتب نے قیاس کیا ہے کہ عیسوی خاں دراصل عیسٰی خاں رہے ہوں گے اور پھر انھوں نے تاریخ سے کئی عیسٰی خاں اور موسٰی خاں کا پتا لگایا لیکن یہ بے بنیاد قیاس آرائی ہے انھوں نے داستان کی بعض عمارتوں اور باغوں کی تفصیلات دیکھ کر یہ نتیجہ نکالا کہ وہ دہلی کا باشندہ تھا لیکن انھوں نے داستان کی زبان کی بولتی شہادت سے صرفِ نظر کر لیا کہ مصنف برج بھاشا کے علاقے سے تعلق رکھتا ہے۔

زمانے کے تعین کے لیے انھوں نے دو داخلی[1] شہادتوں کی بنا پر طے کیا کہ یہ قصہ ۱۷۳۱ تا ۱۷۵۹ کے بیچ لکھا گیا ہوگا۔ ڈاکٹر گیان چند[2] نے بھی اس رائے سے اتفاق کرتے ہوئے مانا ہے کہ یہ داستان اٹھارہویں صدی کے وسط کی ہونی چاہیے۔

اہلِ اُردو کے لیے عیسوی خاں بھلے ہی ایک چیستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں۔ اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ ہندی کا ادیب نواب عیسوی خاں ہی قصۂ مہرافروز و دلبر کا مصنف ہے۔ یہ بہاری ست سئی کے دوہوں کی ایک ٹیکا (شرح) رس چندرِکا کا مصنف ہے۔ یہ شرح شائع نہیں ہوئی لیکن اس کے مخطوطے لکھنؤ یونیورسٹی لائبریری، ناگری پرچارنی سبھا بنارس، ہندی ساہتیہ سمیلن الٰہ آباد، اسٹیٹ لائبریری ٹیکم گڑھ اور بلیا میں دستیاب ہیں۔ بہاری کی شرحوں سے متعلق ہر کتاب میں ان کا ذکر ہوتا ہے رس چندرِکا کے آخر میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہ نرور کے راجہ چھتر سنگھ کے دربار میں تھے۔ خود رس چندرِکا کے خاتمے پر اس کی تاریخ سمبت ۱۸۰۹ وکرمی م ۱۷۵۲ء درج ہے۔

نرور[3] ہاڑون کی ریاست گوالیار راج کے تحت تھی۔ اس کے راجہ چھتر سنگھ

[1] قصۂ مہرافروز و دلبر مقدمہ ص ۸۔ [2] اُردو کی نثری داستانیں طبع دوم ص ۷۲۵

[3] چھتر سنگھ کے زمانے کے بارے میں تاریخ کے مشہور محقق مہاراج کمار ڈاکٹر رگھبیر سنگھ نے معلومات فراہم کیں جن کا میں مشکور ہوں۔

Activate Windows

جنوری ۱۷۲۰ء میں گدی پر بیٹھے۔ وہ کم از کم ۱۷۵۴ء تک ضرور حکمراں رہے کیونکہ پیشوا کی ڈائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے۔

رس چندرکا کی زبان برج ہے جس پر بندیلی کا اثر ہے اس کا سب سے بیش بہا مخطوطہ راجہ ٹیکم گڑھ کی لائبریری میں ہے جس میں بہاری کی ہر دوہے کی شرح ایک طرف ہندی میں اور دوسری طرف اُردو زبان اور اُردو رسم الخط میں ہے۔ اس طرح نواب علیسوی خاں نے بہاری ست سئی کی واحد اُردو شرح بھی لکھی ہے۔ خیال یہ ہے کہ انھوں نے پہلے اُردو شرح لکھی بعد میں ہندی ٹیکا۔ قصہ مہر افروز و دلبر کا زمانۂ تصنیف بھی رس چندکا (۱۷۵۲ء) کے قریب ہونا چاہیے۔ رس چندرکا کے ذیل کے نمونے سے ظاہر ہوگا کہ اس کی زبان اور قصۂ مہر افروز و دلبر میں کتنی مماثلت ہے۔

یو اُن تو راجا ہے اور پر دین راجا ہوئی ہے سو اپنے کو بڑھاوے ہے۔ استن (پستان) جو ہے سو یو اُن ہی کے ہے کیونکہ جب یو اُن آوے ہے تب اس کا پرکاس ہووے ہے۔

یہ قصہ چونکہ پہلی ہی مرتبہ منظر عام پر آیا ہے لہٰذا اس پر ہندی اثرات کی نشاندہی سے پہلے اس کا خلاصہ بیان کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

شہر عشق آباد کا لاولد حکمراں مایوسی کے عالم میں مع بیس ہزار رعایا کے فقیری اختیار کر لیتا ہے لیکن ایک فقیر آرزو بخش کی نظر مہر ہو جانے سے حکمراں کے بیٹا پیدا ہو جاتا ہے جس کا نام مہر افروز رکھا جاتا ہے۔ ایک دن شاہزادہ اور اس کا وزیرزادہ پریوں کی شہزادی دلبر کے باغ میں پہنچ جاتے ہیں۔ دلبر کو دیکھ کر شہزادہ عاشق ہو جاتا ہے اور اس کے غائب ہو جانے کے بعد اس کی تلاش میں شہزادہ اور وزیرزادہ جنگلوں کی خاک چھانتے پھرتے ہیں۔ ایک جنگل میں بندروں کا بادشاہ ایک بندر کو تھوڑی دور تک ان کی رہنمائی کے لئے بھیج دیتا ہے آگے انھیں ایک فقیر مراد بخش نامی ملتا ہے جو انھیں ایک چکر[1] عنایت کرتا ہے جس کی خاصیت یہ ہے کہ اُسے پھینکنے سے زبردست سے زبردست دیو کا سر کٹ کے گر جاتا ہے۔

شہزادہ اور وزیرزادہ تھوڑی ہی دور گئے تھے کہ راستے میں ایک دیو شہزادے کو

---

[1] اس نسخے کے بارے میں تفصیلات ہندی ساہتیہ سمیلن کے آجے دوہے سے ملیں جنھوں نے اس کو دیکھا ہے۔

اور دیونی وزیرزادے کو اُٹھا لے جاتی ہے۔ وزیرزادے کو دیونی ایک پیڑ سے اُلٹا لٹکا کر مارتی ہے۔ وزیرزادہ آہ و بکا کرتا ہے۔ اتفاق سے اسی وقت وہاں دیووں کے بادشاہ فریادرس کی بیٹی گلرخ وزیرزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور اپنی ماں سے کہکر وزیرزادے کو رہائی دلواتی ہے۔ فریادرس کئی دیووں کو ایک زبردست دیو جس کا نام کوہکن تھا کھا گیا تھا جس کی وجہ سے فریادرس اور اس کی رعایا بے حد خائف تھی۔ وزیرزادے نے چکر کی مدد سے کوہکن دیو کو مار دیا۔ گلرخ کی ماں نے خوش ہو کر گلرخ کی شادی وزیرزادے سے کرنا چاہی مگر وزیرزادے نے کہا کہ جب تک شہزادے کا پتہ نہیں چل جاتا اور اس کی شادی دلبر سے نہیں ہو جاتی وہ شادی نہیں کرے گا۔ چنانچہ شہزادے کی تلاش کرائی جاتی ہے اور اُسے دیو کی قید سے رہا کرا کے منگایا جاتا ہے۔ گلرخ کی ماں کی کوششوں سے دلبر کی شادی شہزادے سے ہو جاتی ہے اس کے بعد وزیرزادہ بھی گلرخ سے شادی کر لیتا ہے۔ شہزادہ اور وزیرزادہ اپنی دُلہنوں کو لے کر وطن کی طرف چلتے ہیں راستے میں سب ایک باغ میں قیام کرتے ہیں وہاں دلبر ایک خوشنما طوطے کو پکڑ کر پنجرے میں بند کر لیتی ہے۔

ایک دن شہزادہ اور دلبر باغ میں ایک مکان کی چھت پر لیٹے ہوئے تھے کہ یکایک شہزادے کا جیو نکل جاتا ہے (روح پرواز کر جاتی ہے)۔ دلبر اس غم میں جان دینا چاہتی ہے لیکن طوطا اسے سمجھاتا ہے اور کہتا ہے کہ شہزادہ مرا نہیں ہے بلکہ ایک دیونی اس کا جیو نکال کر لے گئی ہے۔ طوطا اپنا قصہ بھی سُناتا ہے کہ اصل میں وہ چین کا بادشاہ تھا کہ ایک دیونی اس کا جیو نکال کر لے گئی۔ جب اسے دفن کر دیا گیا تو دیونی نے اُسے قبر سے نکال کر طوطا بنا دیا۔ وہی دیونی شہزادے پر عاشق ہو گئی تھی اس لئے طوطے کی طرف توجہ کم ہو گئی موقع پا کر طوطا وہاں سے نکل بھاگا اور یہاں گرفتار ہو کر پنجرے میں بند کر دیا گیا۔

طوطے کے کہنے سے شہزادے کا پلنگ ایک درخت کے نیچے رکھوا دیا گیا اور وزیرزادہ چھپ کر اس پر نگاہ رکھتا رہا۔ دیونی روز رات کو آتی تھی اور شہزادے کو زندہ کرتی تھی لیکن شہزادہ اس کی طرف التفات نہ کرتا تھا اس لئے صبح کو پھر اُسے مُردہ

کر جاتی تھی۔ اب دلبر اور گلرخ طوطے کے مشورے سے مُراد بخش فقیر کی تلاش میں چلے راستے میں دلبر نے اس سوز کے ساتھ بین بجائی کہ جنگل کے تمام جانور مُردہ ہو گئے۔ درخت سوکھ گئے اور پانی خشک ہو گیا اس وقت ایک دیو دلبر کو اُٹھائے گیا مگر طوطے نے اس کا ساتھ نہ چھوڑا دلبر نے دو مرتبہ دیو کی قید میں جان دینا چاہی مگر طوطا اسے کہانیاں سُنا سُنا کر جان دینے سے باز رکھتا رہا۔ گلرخ اکیلی آرزو بخش کے مسکن پر پہنچی وہاں رقص و سرور کی محفل جمی ہوئی تھی۔ گلرخ نے اپنے رقص سے محفل کو مسحور کر لیا۔ اس کے بعد اس نے تمام حالات آرزو بخش کو سُنائے۔ آرزو بخش نے دلبر کو دیو کی قید سے آزاد کر کے بلوایا۔ شہزادے کا پلنگ بھی منگوایا گیا اور جو دیو نی شہزادے کا جیو نکال کر لی گئی تھی اسے بھی بلوایا گیا شہزادہ زندہ کیا گیا اور طوطے کو بھی پھر سے نجم عالم بنا دیا گیا اور سب لوگ شادماں و کامران وطن واپس چلے راستے میں جنگل میں دلبر نے پھر بین بجائی اور وہ تمام جانور جو مُردہ ہو گئے تھے زندہ ہو گئے درخت ہرے ہو گئے اور پانی بہہ نکلا۔ دلبر کے والدین کی کوشش سے نجم عالم کی شادی نشاط بانو پری سے ہو گئی اور وہ اپنے ملک چین واپس چلا گیا۔ شہزادہ مہر افروز کے ملک میں چھ مہینے کی خوشی بنائی گئی!"

یہ ہے "قصہ مہر افروز و دلبر" کی کہانی۔ اس میں تمام پُرانے داستانی عناصر پائے جاتے ہیں جن میں سے اکثر سنسکرت اور ہندی ادب سے ماخوذ ہیں۔ ہندی افسانوی ادب کے بہت سے ایسے مسلّمہ معتقدات بھی جو عربی یا فارسی ادب میں نایاب ہیں اس قصّے کے تانے بانے میں بُنے ہوئے نظر آتے ہیں۔

سب سے پہلے دیو نی کے تصوّر کو ہی لیجئے۔ فارسی یا فارسی سے متاثر اور داستانوں میں بزرگ سفید پوش۔ حضرت خضر۔ جن۔ فرشتے۔ موکّل۔ دیو اور عفریت تو ملتے ہیں لیکن سوائے پری کے جس کا تصور حور سے ماخوذ ہے مافوق الانسانی جنس اناث حیرت انگیز طور سے مفقود ہے جبکہ سنسکرت اور ہندی علم الاصنام میں اندر کے ساتھ اندرانی۔ برھما کے ساتھ سرسوتی۔ نارائن کے ساتھ لکشمی۔ شو کے ساتھ پاروتی بھی موجود ہیں موت اور نرک کے دیوتا یم کے ساتھ بھی اس کی بہن یمی کا ذکر آتا ہے تنہا یہ ہے کہ بھگوان کی تانیث بھی بھگوتی کی شکل میں موجود ہے۔ دیو اور دیوی کیساتھ

ہندی میں تقدس اور احترام کے تصورات شامل ہیں۔ اُردو میں جس معنی میں دیو استعمال ہوتا ہے اس کے ہندی مترادفات دیتیہ۔ دانو اور راکشش ہو سکتے ہیں ڈاکٹر رام سروپ آریہ نے اُردو میں دیو کے اس معنی کی بڑی دلچسپ توجیہ کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ رگ وید کی ابتدائی رچاؤں میں اسُر کے معنی دیوتا لئے گئے ہیں لیکن بعد میں دیوتا کے لئے سُر اور راکشش کے لئے اسُر استعمال ہونے لگا۔ اسُر کی ایرانی شکل اہُرا (اہرمن) کے معنی اب بھی دیوتا ہیں شاید ایرانیوں نے اپنے اسُر یا اہُر کو راکشش کہنے کا بدلہ ہندی والوں سے ان کے دیوتا یا دیو کو راکشش بنا کر لیا۔[1] ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے بھی کچھ اسی قسم کی ہے وہ اُردو کے دیو کے تصور کو آریائی یلغار کے خلاف ایک ردِ عمل کا غماز بتاتے ہیں اُن کے نزدیک نفرت سے نفرت پیدا ہوتی ہے جب آریوں نے ارضی تہذیب کے باشندوں کو غلاظت، گناہ اور تاریکی کا علمبردار قرار دیا تو ظاہر ہے کہ ان باشندوں نے بھی آریوں کے دیوتاؤں کو دیو کا لقب عطا کر کے ان کے ساتھ ظلم اور بے رحمی کی صفات مختص کر دیں۔[2] ڈاکٹر رام سروپ اور ڈاکٹر وزیر آغا دونوں کا خیال ایک ہی ہے لیکن اول الذکر کا لب و لہجہ محققانہ اور ادیبانہ ہے جب کہ موخر الذکر کے یہاں نفرت کے کانٹے کی کسک مترادف ہے۔ بہر نوع اُردو کا دیو ہندی کے راکشش کے مترادف ہے ہندی میں راکشش کے ساتھ راکشسی بھی ملتی ہے اور اسی تصور کی حامل ایک اور مردم خور جنس اناث 'یکشنی' کی صورت میں بھی نظر آتی ہے اردو ادب میں دیونی اور اس کی ہیئت کذائی کا ماخذ یہی راکشسی اور یکشنی ہے۔ مہر افروز و دلبر میں ہمیں دو دیونی کوہ اندام اور کوہ تشکل نمایاں طور سے نظر آتی ہیں۔

دیونی کے علاوہ چکر کا تصوّر بھی ہندی ادب سے ہی مستعار ہے اُردو افسانوں میں مافوق الفطرت قوتوں کے حامل مُہرے۔ سُرمے۔ انگشتری۔ چراغ۔ عصا۔ عمل۔ نقش۔ تعویذ اور اسم اعظم کا ذکر تو ملتا ہے لیکن چکر کا نام اُردو میں اسی قصّے میں نظر آیا ہے جبکہ ہندی ادب میں اس مقصد کے لئے چکر ہر زمانے میں نہایت مقبول رہا ہے۔ ہندی میں چکر ہر شعبہ حیات پر چھایا ہوا ہے۔ جیوتش کی بُنیاد ہی 'راشی چکر' پر ہے۔

---

[1] "ارتھ وچار" از ڈاکٹر رام سروپ آریہ مطبوعہ بھاشا وگیان کے سدھانت طبع اول ۱۹۶۹ء ص ۱۵۵

[2] اُردو شاعری کا مزاج ص ۱۸۳۔

Activate Windows

رگ وید میں زمین کو بھی ایک چکر بتایا ہے جس کے محور کو اِندر دیوتا سنبھالے ہوئے ہیں۔ شت پتھ براہمن کے چودھویں کانڈ میں سورج کو بھی ایک چکر مانا گیا ہے۔ اِندر دیوتا کے نیزہ (وجر वज्र) کو بھی چکر کہا گیا ہے[1]۔ راکششوں کو ہلاک کرنے کے لئے وشوامتر نے رام چندر کو جو اسلحہ دئے تھے اُن میں ونڈ چکر۔ دھرم چکر۔ کال چکر۔ اور اِندر چکر (इन्द्र चक्र) بھی شامل تھے[2]۔ وشنو بھگوان کا سدرشن چکر تو ہندی کا آفاقی حربہ ہے۔ ہٹ یوگ میں ایسے چکروں کا تذکرہ ملتا ہے جن کی مدد سے انسان ہوا میں اُڑنے اور دوسرے جسم میں اپنی روح پہنچا دینے پر قادر ہو سکتا ہے۔ زیرِ نظر قصے میں آرزو بخش فقیر شہزادے کو ایک چکر دیتا ہے جس کی مدد سے وزیر زادہ کوہکن دیو کو ہلاک کرتا ہے ظاہر ہے چکر کا یہ تصور ہندی ادب سے مستعار ہے[3]۔

قصے میں ہندی ادب سے ماخوذ ایک اور تصور طوطے کی شکل میں ملتا ہے۔ طوطا۔ سُوا۔ شک یا شُکا سنسکرت کی قدیم ترین کتابوں میں حسینانِ زہرہ جمال کے مشیر ہادی۔ رہبر۔ واعظ اور داستان گو کی حیثیت سے ملتا ہے۔ کالی داس کی "مالاوکاگنی متر" میں شوہر کی عدم موجودگی میں عورت اپنے طوطے سے کہانی سُنتے یا اس کے ساتھ کھیلتے میں وقت گذارتی ہے[4]۔ وکرم اروشی میں گرمی کی شدت سے بارہ دری میں طوطا پیاس سے بے قرار ہو کر اپنی مالکہ سے پانی پانی کی پکار کرتا ہے[5]۔

سنسکرت سے ہی اپ بھرنش اور پالی کی منزلیں طے کرتی ہوئی طوطے کی روایت ہندی ادب میں بھی شروع ہوئی ہے کہانیوں میں طوطے کی شمولیت کی قدیم ترین مثال "رادھہ جاتکم" ہے۔ جاتک کہانیوں میں مہاتما بدھ کے پہلے جنم کی بہت سی کہانیوں کو جمع کر دیا گیا ہے پانچویں جاتک کہانی یعنی "رادھہ جاتکم" میں رادھہ نامی طوطے نے اپنی مالکہ کی بدچلنی کا قصہ مالک کو سُنایا تھا[6]۔ اپ بھرنش چرت کاویہ کرکنڈ چریو (कर कंड चरिउ) کی اری دمن کتھا میں بھی طوطا راج دربار میں راجہ کی شان

---

[1] ۔ ہندو دھارمک کتھاؤں کے بھوتک ارتھ ۱۹۵۵ء ص ۴۷۔

[2] ۔ بالمیک رامائن ۱۔ ۲۷۔ بحوالہ ہندو دھارمک کتھاؤں کے بھوتک ارتھ ص ۹۸۔

[3] ۔ انڈیا از ان کالی داس ص ۱۸۸۔ [4] وکرم ار ترجمہ مولوی محمد عزیز مرزا ص ۳۶۔

[5] ۔ پالی جاتکاولی از پنڈت بھکشو ناتھ شرما ص ۱۸۔

Activate Windows

میں دُعائیہ اشلوک پڑھتا نظر آتا ہے[1]۔ پارش ناتھ چرت میں رانی کملاوتی کے اصرار پر طوطا دو کہانیاں سُناتا ہے[2]۔ برہت کتھا اور کتھا سرت ساگر بھی طوطے کے بیان سے معرّا نہیں ہیں[3]۔ کتھا کوش میں مینا کی فرمائش پر طوطا مدناوتی کے پہلے تین جنموں کی کہانیاں سُناتا ہے[4]۔ سُبندھو کی واسو دتا میں ہیرو کو خواب میں دیکھ کر ہیروئن کے عاشق ہونے کی کہانی طوطے کی زبانی ہی کہلوائی گئی ہے[5]۔ بان بھٹ کی مشہور تصنیف کادمبری میں طوطا ہی راجہ شودرک کو ان کے پہلے جنم کا حال سُناتا ہے[6]۔ مرگیندر کی 'پریم پیوندھی' میں بھی طوطا ششی کلا کے حسن کی تعریف کر کے ہیرو کو مبتلائے عشق کرتا ہے[7]۔ پہوکر کی رس تن تن रस तन तन نامی ۱۶۱۸ء کی مصنفہ پریم کتھا میں ودیاپتی طوطا کلپ لتا کا پیغام لے کر کنور کے پاس چمپاوتی نگری جاتا ہے[8]۔ عثمان کی چتراولی (۱۶۱۳ء) اور نور محمد کی اندراوتی (۱۷۴۴ء) میں بھی طوطا اپنی روائتی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے اندراوتی میں مالتی کی ضمنی کہانی طوطے کی زبانی ہی کہلوائی گئی ہے[9]۔ شک سپتتی تو پر بھاوتی کو بدراہ ہونے سے بچانے کے لئے طوطے ہی کی زبانی کہلوائی گئی مختلف کہانیوں کا مجموعہ ہے جو فارسی طوطی نامہ اور بعد میں اُردو طوطا کہانی کا ماخذ بنا۔ بے تال پچیسی کی چوتھی کہانی میں چوڑا من طوطے کی زبانی ایک ضمنی کہانی کہلوائی گئی ہے۔ جائسی کی پدماوت تو اس سلسلے کی بہترین مثال ہے اس میں پدماوت کی ہر مشکل ہیرامن طوطے کی مدد سے آسان ہوتی ہے اسی لئے تمثیلاً طوطے کو گرو اور ہادی کہا گیا ہے۔

گرو سوا جہی پنتھ دکھاوا بن گرو جگت کو نرگن پاوا

(پدماوت)

قصہ مہر افروز و دلبر میں چین کے بادشاہ نجم عالم کو طوطے کی شکل میں پیش

---

[1] ۔ مدھیہ کالین ہندی پر بندھ کاویوں میں کتھانک روڑھیاں۔ ڈاکٹر برج بلاس سریواستو ۱۹۶۵ء ص ۱۴

[2] ۔ مدھیہ کالین ... ص ۱۴۵۔ [3] ۔ ایضاً ص ۱۴۶۔ ۱۴۷۔ [4] ۔ ایضاً ص ۱۴۴۔

[5] ۔ ایضاً ص ۱۴۵۔ [6] ۔ سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۲۶۲۔ [7] ۔ مدھیہ کالین ص ۱۴۶۔

[8] ۔ مدھیہ یگین پریا کھیان از ڈاکٹر پانڈے۔ بار اول ص ۱۱۲۔ ۱۱۱۔

[9] ۔ مدھیہ یگین پریا کھیان از ڈاکٹر شیام منوہر پانڈے ص ۱۱۲۔ ۱۱۱

[10] ۔ مدھیہ کالین پر بندھ کاویوں میں کتھانک روڑھیاں ص ۱۴۵۔

کیا گیا ہے وہی دلبر کا ہمدرد اور ہادی بنتا ہے۔ وہی دلبر کو فقیر آرزو بخش کے پاس جانے کی ہدایت کرتا ہے دیو کی قید میں جب دلبر جان دینے پر اُتارو ہوتی ہے تو وہاں طوطے کی زبانی چکور کی اور گھسیارے کی دو ضمنی کہانیاں کہلوا کر طوطے سے متعلق ہندی روایات کو قائم رکھا گیا ہے اس طرح نہ صرف طوطے کا تصور بلکہ اس کی تمام کارفرمائیاں قدیم ہندی ادب سے ہی ماخوذ ہیں۔

یہی حال بندر کا ہے۔ شہزادہ اور وزیر زادہ جب دلبر کی تلاش میں سختیاں جھیلتے جھیلتے ایک جنگل میں پہنچتے ہیں تو وہاں شہزادہ کا گانا سُن کر بہت سے بندر جمع ہوجاتے ہیں ان بندروں کا ایک بادشاہ بھی ہے جو ایک بندر کو شہزادے کی رہنمائی کے لئے بھیجتا ہے۔ یہ خیال رامائن کے راجہ سُگریو اور ان کی 'بانر سینا' (بندروں کی فوج)' اور ہنومان کی سیتا جی کی تلاش میں رام چندر جی کی مدد کرنے کی یاد دلاتا ہے۔ قصے میں جنگل کی رونق کا بیان بھی رامائن سے استفادے کا غماز ہے۔

"آگو چل کر دیکھتے ہیں تو ایک جنگل ہے جس کی زمین بھی سونے کی نظر آوتی ہے اور پہاڑ بھی سونے کا دکھائی دیتا ہے یے اپنے دل میں کہتے ہیں کہ سمیر پربت جو کہتے ہیں سو شاید یہی ہے ۔۔۔۔۔۔ پلی طرف پہاڑ میں ایک ایسی بوٹی ہے کہ جس کے پھول ہر ایک مثل چراغ کے روشن ہیں۔" (قصہ مہر افروز و دلبر ص ۵۷)

رامائنی ادب میں لنکا کو سونے کی ہی بتایا گیا ہے۔ لنکا کی لڑائی میں لکشمن کو شکتی لگ جانے کے بعد جس سنجیون بوٹی نے انھیں دوبارہ زندگی عطا کی تھی اس کی پہچان ہی ہنومان جی کو یہ بتائی گئی تھی کہ اس کے پھول چراغ کی طرح روشن ہیں۔ سمیر پربت بھی ہندی ادب میں سونے سے بنے ہوئے ایک متبرک پہاڑ کا نام سمجھا جاتا ہے[1]۔ ظاہر ہے بندروں کا بادشاہ۔ بندر کی تلاش محبوب میں رہنمائی۔ سونے کے زمین اور پہاڑ اور چراغ کی طرح روشن پھولوں والی بوٹی محض توارد ات نہیں ہوسکتے یہ تمام تصورات رامائن سے ماخوذ ہیں۔

---

[1] ۔ قصہ مہر افروز و دلبر ص ۵۳۔

[2] ۔ بھاشا شبد کوش۔ ڈاکٹر رسال ۱۹۶۲ء ص ۱۵۹۶۔

Activate Windows

دکنی ادب کے سلسلے میں ہم پہلے کہہ آئے ہیں کہ موسیقی کو ہندو طریقہ عبادت میں شامل ہونے کی وجہ سے نہایت معزز و محترم مقام حاصل ہے اور اس کی تعریف میں نہایت غلو سے کام لیا جاتا ہے۔ جانوروں بلکہ غیر جانداروں کو بھی موسیقی سے مسحور دکھانا ہندی ادب کا محبوب خیال ہے۔ دیپک راگ گانے سے بجھے ہوئے چراغوں کا جل اُٹھنا۔ ملہار کے اثر سے بادل گھر آنا۔ میگھ راگ سے بارش ہونے لگنا اور بسنت بہار سے کلیوں کا خود بخود کھل اُٹھنا موسیقی کے مبالغہ آمیز اثرات کی مثالیں ہیں لیکن یہ ہندی کے مانوس مسلمات ہیں۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں ایک سے زیادہ جگہ ان ہندی روایتوں سے خوشہ چینی کی گئی ہے۔ شہزادے کا گانا سُن کر جنگل کے تمام بندر جمع ہوجاتے ہیں۔ دلبر کے ایک دفعہ بین بجانے سے جنگل کے تمام جانور مُردہ ہوجاتے ہیں۔ درخت سوکھ جاتے ہیں اور پانی خشک ہوجاتا ہے لیکن دوبارہ بین کے اثر سے وہ تمام جانور زندہ ہوجاتے ہیں درخت ہرے ہوجاتے ہیں اور پانی بہہ نکلتا ہے۔

یہی حال شہزادے کے "جیو نکال لے جانے" اور اُسے دوبارہ زندہ کئے جانے کا ہے۔ فارسی اور اُردو ادب میں حضرت عزرائیل روح قبض کرتے تو نظر آتے ہیں لیکن جسم مُردہ میں روح کو دوبارہ واپس کرنے کا خیال وہاں مفقود ہے جبکہ ہندی میں ساوتری ستیہ وان کی کتھا کا تو بنیادی خیال ہی یہ ہے۔ وہاں جب یم راج ستیہ وان کے پران نکال کر چلتے ہیں تو ساوتری کی پتی بھکتی قربانی اور تپسیا کے سامنے مجبور ہوکر وہ دوبارہ ستیہ وان کے پرانوں کو ان کے مُردہ جسم میں واپس کر دیتے ہیں۔ سنگھاسن بتیسی میں بھی بتیسویں پتلی کی کہانی میں برہمن جس کی روح جم کے دوت نکال کر لے جارہے تھے بکرم کی بدولت دوبارہ زندہ ہوا اُٹھتا ہے۔ ہندی میں اس خیال کی بنیاد عقیدۂ تناسخ پر قائم ہے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے سلسلے میں پہلے بھی یہ ذکر آچکا ہے کہ ہندی ادب میں روح کی نقل مکانی کا تصور عہد قدیم سے ملتا ہے۔ وہیں سے جیو نکالنے اور دوبارہ اسے جسم میں واپس کر دینے کا خیال اُردو میں آیا ہے۔

موضوعات اور تصورات سے قطع نظر قصہ مہر افروز و دلبر پر ہیئتی اعتبار سے بھی

ہندی ادب کے گہرے اثرات موجود ہیں۔ اس میں جگہ جگہ دیو مالائی کرداروں کا ذکر آتا ہے۔ شہزادے اور دلبر کی شادی میں "دیوتا بمعہ برھما" کے آتے ہیں (ص ۱۷۴)۔ ناچ گانے کا بیان ہے تو چترروپ پاترناچتی ہے اور گن ترنگ پکھاوج بجاتی ہے جسے دیکھ کر اندر اور اس کی اپسرائیں عش عش کر اٹھتی ہیں وہ اپسرائیں جن کے بارے میں اندر کو یہ غلط فہمی تھی کہ ناچنے میں مہادیو بھی ان کی برابری نہیں کرسکتا مارے شرم کے پسینہ پسینہ ہوجاتی ہیں (ص ۱۹۵-۱۹۶)۔ ہندی میں کام دیو کو حسنِ مجسم سمجھا جاتا ہے اور ہندی دیو مالا کے مطابق وہ مہادیو کی تیسری آنکھ سے نکلے ہوئے شعلے سے بھسم ہوگیا تھا اسی لئے اُسے 'اننگ' (غیر مجسم) کہا جاتا ہے۔ شہزادے کے حُسن و جمال کی قصیدہ خوانی کے سلسلے میں اس تلمیح کا استعمال دیکھئے:۔

"بادشاہ زادے کی صورت کوں کام کی مناسبت دیجئے تو کام جب اس کے پاؤں کی بھی صورت کو نہ پہنچا تب اس شرمندگی سے شریر چھوڑنے کے واسطے جان کے مہادیو سے سراپ لے کر بھسم ہوا اور اننگ کہلایا۔" (ص ۱۹۸)

شادی کے بعد ایک طرف دلبر کے دل میں اتنے انتظار کے بعد شہزادے کی قربت کی خوشی ہے دوسری طرف شرم و حیا دامنگیر ہے۔ اس وسوسے کو ترشنکھو اور دریودھن کی ہندی تلمیح کے ذریعہ یہاں کیا گیا ہے "اور جیسے ترشنکھ کے تائین [illegible] نے آکاش کے تائین پھینکا اور دیوتا نے تلے کے تائین ڈالا سو وہ ادھ بیچ میں ہے بلکہ اس خوشی۔ ڈر۔ سندھ میں نزدیک ہے کہ دلبر کا حال بھی جرجودھن کا سا ہوے (ص ۱۸۲)

ایک ہندی کتھا کے مطابق رشی وشوامتر نے اپنی ریاضت کے زور سے ترشنکھو نامی راجا کو سورگ کی طرف پھینک دیا تھا لیکن دیوتاؤں نے اسے جسم سمیت آسمان پر نہ آنے دیا اور وہ درمیان ہی میں معلق رہ گیا۔ مہابھارت میں جب دریودھن کو اپنے خاندانیوں اور قریبی رشتہ داروں سے جنگ کرنی پڑی تو وہ ایک ذہنی کشمکش میں مبتلا ہوگیا تھا۔ دلبر کے وسوسے کو ترشنکھو اور دریودھن کی تلمیح سے ظاہر کیا گیا ہے۔ (یہاں ذرا سا سہو ہوگیا۔ مہابھارت کی لڑائی میں کودنے کے وقت یہ وسوسہ دریودھن کو نہیں بلکہ ارجن کو ہوا تھا[1]۔ قصے میں ترشنکھو۔ وشوامتر۔ دریودھن۔ برھما۔ اندر۔ اپسرا۔

[1] شریمد بھاگوت گیتا۔ پہلا ادھیائے اشلوک ۳۲ تا ۴۶۔

مہادیو۔ کام دیو اور اننگ کی یہ دیو مالائی تلمیحات ہندی سے ہی مستعار ہیں۔

قصے میں سراپا اور منظر کشی کے بیانات میں کثرت سے ایسی تشبیہیں استعمال کی گئی ہیں جو صرف ہندی ادب سے مخصوص ہیں اور اُردو یا فارسی میں عموماً استعمال نہیں کی جاتیں۔ ایک جگہ دلبر کے بالوں کی تعریف دیکھئے:۔

"بال اس کے کیسے ہیں کہ سیامتا اس کی مثال نہیں رکھتی۔ پیچکتا اس میں ایسی ہے کہ عاشق کا دل جو شعلہ پکڑتا ہے سو اسی کی چکناہٹ سے۔ اور سُکمارتا اس میں ایسی ہے کہ اور جو عالم میں سکمار بستے ہیں سو گویا اس کا عکس ہے ..... اور مکھ جو اس کا مانند چاند ہے سو یہ گھٹا ہے کہ اُس کے آس پاس آئی ہے اور یہ ناگنی ہے کہ چاند کے امرت پینے کو آئی ہے اور چوٹی کے گہنے کے جو یہ بیچ ہیں سو بیچ نہیں ہیں بلکہ یہ ناگن ہے کہ ایڑی جو اس کی نوکے سروپ ہے تس کو دیکھ کے ادھٹی ہے ..... اور مانگ جو اس کی ہے تس میں مروارید لگے ہیں تو مانوں پانت ہنسون کی ہے۔" (ص ۳۲-۳۳)

اسی طرح آنکھ کو مرگ اور کھنجن سے۔ کانوں کی کومل اور سیپ کی نرمائی سے (ص ۳۶-۳۷) ہونٹوں کو کندوری سے۔ اور مونگے سے۔ دانتوں کو انار کے بیجوں سے۔ ہنسی کو سیام گھٹا سے۔ عاشق کے دل کو روپ کے مست ہاتھی سے۔ زلف کو بھونرے سے۔ مُنھ کو کنول سے۔ گردن کو ناقوس سے۔ باہوں کو کمل اور چنپے کی شاخوں سے۔ ہاتھوں کو کمل سے۔ انگلیوں کو پھلی سے۔ ناخن کو دوج کے چاند سے۔ پستانوں کو جو سونے کی ہیں، سونے کی کمل سے۔ انگلیوں کو پھلی سے۔ ناخن کو دوج کے چاند سے۔ پستانوں کو جو سونے کی ہیں، سونے کی ہیں اور نس کرنی ہیں۔ کھڑی ہیں۔ کریری ہیں۔ کنچن برن ہیں۔ گوری ہیں۔ گول ہیں۔ دونوں چھڑیتی ہیں) کام نسان (علم) سے۔ یا کنچن کلس اور سُمیر (پربت) سے۔ کمر کو کیہری کی کمر سے۔ پاؤں کو کمل سے۔ پازیب کو تارا گن سے۔ رفتار کو ہنس یا چکور کی چال سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وہ تشبیہ کو اُپمان کہتے ہیں اور مشابہت کے لئے اسلوب بھی بالکل ہندی اختیار کرتے ہیں۔ ہندی میں تشبیہ اور استعارے وغیرہ کی مختلف قسمیں ہیں اُن میں سے ہر ایک کے لئے واچک شبد (الفاظ تشبیہ) الگ الگ مقرر ہیں مثلاً تشبیہ کے لئے سی سا وغیرہ، استعارے یا روپک کے لئے 'روپی'۔ اُت پریکشا کے لئے مانو لاتے ہیں۔ یہ امر باعثِ حیرت ہے کہ قصے میں ہندی النکاروں (صنائع) کے لئے واچک شبدوں کا استعمال بالکل صحیح کیا گیا ہے مثلاً "مانگ مانو پانت ہنسون کی"

Activate Windows

(ص ۳۳)۔ کھنجن روپی جو من ہے (ص ۳۶)۔ اور مکمل سروپ (ص ۳۹)۔ مانو۔ روپی اور سروپ جیسے واچک شبدوں کا استعمال خاص طور سے ہندی سے استفادے کا ثبوت ہے۔

مصنف قصہ مناظر فطرت کی مرقع کشی کے لئے بھی ہندی معتقدات سے کام لیتا ہے۔ وہ کنول۔ کمودنی۔ ہنس۔ کوئل۔ کوکل۔ چکور۔ بھونرا۔ مور۔ پپیہا جیسے طیور و گل کو بھی روانی کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ بعض جگہ تو چند سطروں میں ایک فنکارانہ مہارت کے ساتھ ایک محاکاتی کیفیت نظر کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ دلبر کی اوڑھنی اور سر کے بالوں کی تعریف میں ہندی تلازموں کی مدد سے کس کامیابی کے ساتھ بسنت کا بیان کرتا ہے:۔

"اوڑھنی اس کی میں من (جواہر) جو لگے ہیں سو بالوں میں کنک (کنگھی) کی چھب دیکھ کے۔ اور پانپ اس کے مکھ کا مروارید سے بھی ادھک ہے۔ سو آم کا مور (بور) لکھ کے۔ اور جوت جو اُس کی ہے تس کو لال سمجھ کے اور بھوؤں کو دیکھ کے۔ کوکل و کوئل بسنت جان کے کُہکنے لگے۔" (ص ۴۶۔۴۷)

ایک جنگل کا نظارہ دیکھئے۔ بالکل ہندو سنیاسیوں کے چولوں کا بیان معلوم ہوتا ہے:۔

"بارہ سنگھے ہیں کہ چرتے ہیں۔ پھرتے ہیں۔ اور مور بولتے ہیں۔ اور پہاڑ کی جھریں (جھرنے) پڑ رہیں ہیں۔ سوٹکی سی بن رہیں ہیں اور درخت جو آپس میں آئے کے مل رہے ہیں تو وے بنگلے سے اوپر ہو رہے ہیں۔ تس میں بیراگی۔ سنیاسی و فقیر ٹھیڑھی داور دھ بانہیں ऊर्ध्ववाहु کھڑے ہیں و بیٹھے ہیں اور جھولتے ہیں۔ (ص ۵۸)

دلبر شہزادے کا جیو نکل جانے پر بین کرتی ہے تو ایک ایک چیز جو پہلے اُسے عزیز تھی اب کاٹنے کو دوڑتی ہے۔ یہاں ذرا ہندی اسلوب بیان ملاحظہ فرمائیے:۔

"..... اور یہ چاند کہ سُدھا[1] ندھ تھا سو فواروں کی بوندوں کو اپنی کرنوں کی سُدھا کا مینھ برساوتا تھا اب بکھ[2] ندھ ہوا اور بکھ برساوتا ہے۔۔۔۔۔۔ اور یہ کنول کا جو دہ[3] ہے سو دُکھ کا دہنے[4] والا ہے اب اگن کا کُنڈ ہو کے مجھ کو دہا ہے۔۔۔۔" (ص ۲۰۵)

کیا کسی تصنیف میں ہم اس سے زیادہ ہندی اثر کی اُمید کر سکتے ہیں؟

---

[1] آبِ حیات کا خزانہ۔ [2] زہر کا خزانہ۔ [3] تالاب۔ [4] جلانے والا۔

قصہ مہر افروز و دلبر اپنے عہد کے شمالی ہند کے نثری ادب کا واحد نمونہ ہے لیکن اس میں کتابی اور ادبی زبان کی بجائے بول چال کی سہل زبان استعمال کی گئی ہے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ قصہ پڑھنے کے لئے نہیں بلکہ سُنانے کے لئے لکھا گیا تھا۔ اس میں فارسی اور ہندی دونوں اثرات کا امتزاج ملتا ہے۔ اسلوب بیان کے نمونے اوپر دیئے جا چکے ہیں جن سے قصے کی زبان کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ عام بول چال کے ہندی الفاظ (مثلاً امرت۔ بس۔ مکھ۔ روپ) کے علاوہ ہندی کے ادبی اور مرکب الفاظ (مثلاً سیتل مند سگندھ پون ص ۴۳۔ سُدھا ندھ اور بکھ ندھ ص ۲۰۵۔ سکھ ساگر ص ۱۴۳) کا بھی دل کھول کر استعمال کیا گیا ہے۔ اکثر ہندی الفاظ کو دیسی سانچے میں ڈھالنے کا رُجحان ملتا ہے سیامتائی۔ سیلتائی۔ کو ملتائی اس کی مثالیں ہیں۔ برج بھاشا کا کافی اثر ہے برج کے افعال و ضمائر کے علاوہ رو پہلے۔ روپہلی۔ متوال پنا۔ اور ڈوڈی کو روپہرے۔ روپہری۔ متوار پنا اور ڈوری لکھنا بھی برج کے اثر کی غمازی کرتا ہے۔ جس کثرت سے ہندی تشبیہیں خصوصاً سراپا نگاری اور منظر کشی اس قصے میں ملتی ہیں شاید ہی کسی دوسری اُردو تصنیف میں مل سکیں اپنے عہد کی یکہ و تنہا یہ اُردو نثری تصنیف اپنے دامن میں ہندی ادب کے اثرات نہایت ذوق و شوق کے ساتھ سمیٹے ہوئے ہے!

عجائب القصص از شاہ عالم ثانی۔

اٹھارہویں صدی کی ایک اور نثری تصنیف عجائب القصص جنوری ۱۹۶۵ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کی ہے اس کے مصنف دہلی کے مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی بتائے جاتے ہیں۔ کتاب کے نام اور سنِ تصنیف کے بارے میں خود کتاب میں یہ عبارت آئی ہے:

"القصہ یہ قصہ بارہ سے سات ہجری (۱۱۷۰) میں لکھنا شروع کیا اور نام عجائب القصص رکھا"[1] اس کتاب کا ناقص الآخر مخطوطہ دو جلدوں پر مشتمل ہے جس کے صفحات کی تعداد ۱۸۴۷ ہے۔ مولوی ذکار اللہ نے اس کی کُل چار جلدیں بتائی ہیں اس کے معنی یہ ہوئے کہ دستیاب شدہ متن پوری داستان کے نصف کے قریب ہے۔

---

[1] عجائب القصص ص ۲۶ بحوالہ اُردو کی نثری داستانیں از ڈاکٹر گیان چند۔ جین طبع دوم ص ۳۰۔

شاہ عالم ثانی (۱۷۵۹ تا ۱۸۰۶) ایک بدنصیب اور مظلوم بادشاہ تھے۔ ان کی کس مپرسی کا اندازہ اس امر سے ہوسکتا ہے کہ بادشاہ بننے کے دس برس بعد تک انھیں دہلی آنا نصیب نہ ہوا اور الٰہ آباد میں بیٹھ کر برائے نام بادشاہت کرتے رہے۔ مرہٹوں کی مدد سے دہلی میں داخل ہوئے وہاں ۱۷۸۸ء میں[1] غلام قادر روہیلہ نے ان کی آنکھیں نکال دیں اور سلیم گڑھ کے قلعہ میں قید کر دیئے گئے۔ ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک نے دہلی فتح کی تو ان کے بھی دن پھرے۔ کمپنی بہادر سے پنشن مقرر ہوگئی۔ ۱۸۰۶ء میں انتقال ہوا۔

اِن تاریخوں پر نظر ڈالنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاہ عالم ثانی کو آنکھیں نکالے جانے کے صرف چار سال بعد یعنی ۱۲۰۷/ ۱۷۹۲-۱۷۹۳ میں غالباً جب وہ سلیم گڑھ کے قلعہ میں قید تھے اس درجہ طمانیت قلب حاصل ہوگئی کہ خطا و ختن کے شہزادے اور روم کی شہزادی کی تین چار ہزار صفحات پر محیط داستانِ معاشقہ کاتبوں اور منشیوں سے لکھانے بیٹھ گئے اور داستان بھی ایسی جس میں باغوں اور محلوں کی آرائش کے مرقعے۔ جشن اور ضیافتوں کے بیانات۔ پریوں۔ کنیزوں اور اربابِ نشاط کے تذکرے ایسے مزے لے لے کر بیان کئے گئے ہیں جن سے مصنف کی مایوسی و ناکامی کی نہیں بلکہ سکون و راحت کی آئینہ داری ہوتی ہو۔ اس کے علاوہ ایک ایسے نابینا شخص کیلئے جسے زندگی میں کبھی تصنیف و تالیف کا کوئی خاص ملکہ نہ رہا ہو ایسی ضخیم کتاب کو محض کاتبوں کے سہارے کینڈے میں رکھنا ایک مافوق الفطرت کارنامے سے کم نہیں ہے۔ ہمارے خیال میں "عجائب القصص" کو بلا شرکت غیرے شاہ عالم ثانی سے منسوب کرنے میں احتیاط سے کام لینا چاہیئے!

عجائب القصص میں اور داستانوں کے تمام روائتی عناصر موجود ہیں۔ ایک لاولد بادشاہ کو درویش کی دُعا سے بیٹا نصیب ہوتا ہے۔ بیٹا جوانی میں قدم رکھتے ہی خواب میں ایک شہزادی کو دیکھ کر دیوانہ ہوجاتا ہے۔ تلاشِ یار میں سمندری سفر طوفان میں جہاز کا شکست ہونا۔ مصیبتوں اور بلاؤں میں پھنسنا۔ پریوں کی مدد۔ دیو اور جادوگروں سے مقابلے لیکن سب پر فتحیابی اور بعد از خرابیِ بسیار درِ یار تک رسائی۔ وہاں شہزادی

[1] ۔ این ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار ۱۹۶۱ء۔ ص ۶۱۳۔

Activate Windows

کے مختلف سوالوں کے شافی جوابات اور آخر شہزادی سے شادی کی اجازت کا حصول۔ ابھی شادی نہیں ہو پاتی کہ دونوں جلدیں ختم ہوجاتی ہیں۔ آگے کیا ہوا یہ باقی دو جلدوں میں ہوگا۔

ظاہر ہے قصے کے عناصر میں ہندی اثرات مفقود ہیں لیکن مصنف نے جو زبان استعمال کی ہے اس میں بعض الفاظ کا تلفظ برج بھاشا کے انداز پر کیا ہے مثلاً پاتوں ص ۹۴۔ سانچ ص ۱۵۳۔ لاگی ص ۱۲۷۔ ماٹی ص ۵۶۹۔ اور ہندی الفاظ کے ساتھ واؤ عاطفہ کو بھی روا رکھا ہے مثلاً راگ و رنگ ص ۳۹۔ شیر و بکری ص ۵۲۔[1]

قدیم فارسی تصنیفات کی طرح عجائب القصص میں فارسی اُردو اشعار بھی آتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ برج بھاشا کے کوِت اور ہندی دوہے بھی کافی تعداد میں ملتے ہیں جن میں بھاشا کی شاعری کا میٹھا درد موجود ہے[2]۔ دوہوں کا نمونہ یہ ہے:۔

ساون مانوں جھڑ لگا برست سورے نین — دوڑ ملیں گے انگ جب تبھی پریگو چین
حرکت پائیں ناہ کچھ خالی پر دہی تن — پاتی یہ مت جانیو بھیجا اپنا من[3]

عجائب القصص ہر چند فارسی سے متاثر تصنیف ہے لیکن ہندی کبت اور دوہوں کی شمولیت سے کم از کم اتنا تو ظاہر ہوتا ہے کہ اس عہد میں مصنفوں کو ہندی سے کوئی معاندت نہ تھی!

---

[1] ۔ اُردو کی نثری داستانیں۔ طبع دوئم ص ۴۸۷ و ۴۹۷۔

[2] و [3]۔ بحوالہ اُردو کی نثری داستانیں۔ طبع دوئم ص ۴۳۳۔

پانچواں باب

سنسکرت اور ہندی سے متاثر قصّے

کہانی سُننے اور کہنے کا شوق بچّہ ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا ہوتا ہے۔ زبان جب اس کے لئے چند بے معنی آوازوں کے سوا کچھ نہیں ہوتی تبھی سے وہ لوریوں کی شکل میں چندا ماما کی کہانی شروع کر دیتا ہے۔ ارتقاء شعور کے ساتھ ساتھ اس کی کہانی میں بھی معنویت پیدا ہونے لگتی ہے اور اب وہ نت نئی کہانی سُننا چاہتا ہے۔ کہانی سُننے اور کہنے کا یہ شوق ہی ادب میں افسانے کی پیدائش کا ماخذ ہے۔

دُنیا کی قدیم ترین جنگلی تہذیب میں بھی کہانی کا وجود نظر آتا ہے۔ تہذیب سے بہت دور جنوبی افریقہ اور آسٹریلیا کے جنگلوں میں بسنے والی قوموں میں بھی کہانی موجود ہے لیکن ہمارے سامنے کہانیوں کے صرف وہی نمونے موجود ہیں جو فنِ تحریر ایجاد ہونے اور بہت سی ارتقائی منزلیں طے ہو جانے کے بعد ضبطِ تحریر میں آئے۔

دُنیا کا سب سے پہلا افسانہ مصر کے شاہ خافری (۲۶۷۰ ق۔م تا ۲۶۱۲ ق۔م) کے عہد میں لکھا گیا[1]۔ جنوبی عراق کا سمیریائی عہد تین ہزار تا دو ہزار ق۔م کا ہے اس دور کے کئی معروف اشخاص خصوصاً گل گامش سے متعلق داستانیں ملتی ہیں۔ گل گامش ۲۸۰۰ ق۔م میں جنوبی عراق کا بادشاہ تھا اس کی داستان کی کتابت قریب آٹھ سو سال بعد ہوئی[2]۔ مصر میں ۲۳۰۰ ق۔م میں ایک ملاح کی کہانی بھی لکھی گئی۔ بارھویں تیرھویں صدی قبل مسیح میں مصر میں متعدد کہانیاں ملتی ہیں۔ پروفیسر عبدالقادر سروری ۱۴۰۰ ق۔م کے ایک افسانے کو قدیم ترین افسانہ قرار دیتے ہیں۔

---

[1] شمالی ہند کی نثری داستانیں۔ از ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع دوم ص ۲۶۔

[2] ایضاً ص ۲۷۔

Activate Windows

۱۳۰۰ ق۔م سے چینی ادب دستیاب ہونے لگتا ہے۔ فلسطین میں اور اس کے آس پاس ۱۰۰۰ ق۔م سے پہلے قصّہ گوئی کی روایت قائم ہو چکی تھی[1]۔

ہندوستان میں رگ وید۔ براہمن۔ اُپ نشد اور مہابھارت میں متعدد کہانیاں ملتی ہیں۔ ویدک ادب ڈھائی اور دو ہزار قبل مسیح سے شروع ہوتا ہے۔ رگ وید جو مسلّمہ دُنیا کی قدیم ترین مکمل کتاب ہے ایک ہزار ق۔م سے بعد کی نہیں ہے۔ اس میں تقریباً سو کہانی ہیں۔ براہمن گرنتھوں میں بھی بہت سی کہانیاں آتی ہیں۔ اُپ نشد کی تاریخ آٹھ سو ق۔م کے قریب کہی جاتی ہے۔ مہابھارت کے مختلف حصّے مختلف اوقات میں لکھے گئے جو عام طور پر پانچ چھ صدی ق۔م کے ہیں۔ مہابھارت میں جگہ جگہ خصوصاً بارھویں اور پندرھویں حصّے یعنی شانتی پرو اور انوساسن پرو میں کثرت سے ضمنی کہانیاں آتی ہیں۔ پُرانوں کو تو ہم آسانی سے دھارمک کتھاؤں کا مجموعہ ہی کہہ سکتے ہیں۔ پانچ سو قبل[2] مسیح کے قریب کی برہمی زبان میں اینٹوں پر کندہ کی ہوئی "سنگھ سیناپتی" نامی کتاب ملتی ہے۔ اس کا شمار اصل میں سوانح عمریوں میں ہونا چاہیے لیکن اس میں کہانی کے تمام عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اس کا ہندی ترجمہ راہل سانکرتائن نے شائع کیا ہے[3]۔

اِس کے بعد کہانیوں کا وہ خزانہ آتا ہے جسے "جاتک" کہتے ہیں۔ آخری جاتک پہلی صدی ق۔م تک کی ہیں۔ جاتک کے بعد کہانیوں کی سب سے مشہور سنسکرت کتاب "پنچ تنتر" ملتی ہے جس کا مصنف وشنو شرما ہے چونکہ اس میں چانکیہ کا ذکر موجود ہے اس لئے یہ تین سو ق۔م سے پہلے کی نہیں ہو سکتی[4]۔ پہلی صدی عیسوی میں ساتواہن یا ہال نے سات سو منظوم کہانیوں کا ایک مجموعہ گاتھا سپت شتی کے نام سے مرتب کیا[5]۔ جین کتھا کوش اور نندی سومتر (۱۰۰۰ء) میں بھی کافی کہانیاں ملتی ہیں۔ کہانیوں کا ایک عظیم مخزن گُنا ڈھیہ کی پشاچی پراکرت میں لکھی ہوئی بڑ کہا (برہت کتھا) ہے جو ۶۰۰ء کے بعد کی نہیں ہے[6]۔ ۶۰۰ء کے قریب دنڈی کی مشہور تصنیف 'دش کمار چرتر'

---

[1] شمالی ہند کی نثری داستانیں۔ از ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع دوم ص ۲۸۔

[2] سنگھ سیناپتی از راہل سانکرتائن۔ [3] نثری داستانیں طبع دوم ص ۳۲۔

[4] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا۔ طبع دوم ص ۳۰۶۔ [5] نثری داستانیں ص ۴۱۔

لکھی گئی جس میں دس راجکماروں کی سیاحتوں کے تجربے قلمبند کئے گئے ہیں[1]۔ ۱۰۳۷ء میں شیمیندر نے برہت کتھا منجری اور اس کے قریب سوم دیو نے کتھا مرت ساگر لکھی۔ بارھویں صدی میں شُک سپتتی کا ذکر ملتا ہے جو فارسی طوطی نامے کی اصل ہے[2]۔ شوداس (۱۲۰۰ء) اور جنبھل نے دو الگ الگ کتابیں "بے تال پنچ ونشتکا" کے نام سے لکھیں[3] جو موجودہ بے تال پچیسی کا ماخذ ہیں۔ چودھویں صدی کے آغاز میں سنگھاسن بتیسی معرضِ وجود میں آئی[4]۔ پندرھویں صدی میں ودیاپتی نے "پرش پریکشا" کے نام سے چوبیس اخلاقی کہانیوں کو کتابی صورت میں جمع کیا[5]۔ شوداس نے کتھارنو (कथार्णव) میں چوروں اور بے وقوفوں کی پینتیس ۳۵ کہانیاں جمع کیں[6]۔ سولھویں صدی میں بلّال سین نے بھوج پربندھ میں بہت سی کہانیوں کو ایک جگہ جمع کیا[7]۔ ان تمام کتابوں میں عموماً بہت سی کہانیوں کو ایک سلسلے میں منسلک کرنے کا رجحان ملتا ہے۔

اس طرح ہندوستان میں کہانیاں کسی نہ کسی شکل میں حضرت عیسیٰؑ سے ایک ہزار قبل سے ملنی شروع ہو جاتی ہیں۔ مہابھارت کے زمانے تک تو سنسکرت افسانوی ادب کافی ارتقائی منزلیں طے کر دیتا ہے۔ اس کے بعد مستقل اور باضابطہ طور سے کہانیوں کے مجموعے ملنے شروع ہو جاتے ہیں۔ اُنیسویں صدی کے وسط میں جبکہ انگریزی تعلیم اور سائنس کی روشنی نے مافوقِ فطرت تصوّرات کی لغویت کو نمایاں کیا اور جغرافیہ دانی نے شہروں، دریاؤں اور پہاڑوں کے محلِ وقوع اور فاصلوں کا تعیّن کیا تو قدیم افسانے کے فلک بوس ہوائی قلعوں کی بنیادیں خود بخود متزلزل ہونے لگیں۔ انسانوں کو حیواں بنا دینے۔ حیوانوں کا انسانوں کی طرح گفتگو کرنے۔ مرنے کے بعد امرت چھڑک کر دوبارہ زندہ کر دینے۔ ایک دیو کے مرجانے سے اس کے خون کے قطروں سے متعدد دیو پیدا ہو جانے۔ گٹکوں کو مُنھ میں رکھ کر ہوا میں اُڑ جانے اور دوسروں کی نظروں سے غائب ہو جانے۔ ایک تھیلی سے حسبِ دلخواہ زر و جواہر پانے۔ پلک جھپکتے اِندر لوک اور پاتال لوک

---

[1] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا۔ ص ۲۵۱۔ [2] نثری داستانیں طبع اول ص ۲۲۔
[3] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا از چندر شیکھر پانڈے طبع دوئم ص ۳۵۱۔
[4] نثری داستانیں طبع اول ص ۲۲۔ [5] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۳۵۲
[6] و [7] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۳۵۲۔

Activate Windows

پہنچ جانے۔ ایک بال کو آنچ دکھانے سے دیو۔ بیر۔ یا موکل کے حاضر ہونے اور اسی قسم کے لاتعداد تصورات خود بخود مضحکہ انگیز نظر آنے لگے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ اُنیسویں صدی کے آغاز میں اُردو میں جس افسانوی ادب کی تعمیر و تخلیق ہوئی اُس کی بنیاد قدیم سنسکرت کہانیوں کے انھیں عناصر پر رکھی گئی۔ انتہا یہ ہے کہ انشاء "رانی کیتکی کی کہانی" لکھنے بیٹھے تو وہ بھی اسی ڈگر پر چل پڑے۔

کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی۔

انشاء کے زمانے تک اُردو سن بلوغ کو پہنچ کر ایک ادبی زبان بن چکی تھی۔ اب وہ کسی بھی دوسری زبان کے ادب سے آنکھیں ملانے کے قابل تھی جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ تمام عناصر جن پر ہندی ہونے کا گمان بھی ہو سکتا تھا اُردو زبان سے خارج کئے جا چکے تھے۔ اُردو کے دامن پر اب صرف ہندی ضمائر اور افعال کے ہی داغ باقی رہ گئے تھے ورنہ موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے اُردو ادب مکمل طور سے فارسی کے رنگ میں رنگا جا چکا تھا۔ لیکن انشاء جدّت اور تنوع کے دلدادہ تھے۔ "ایک دن بیٹھے بٹھائے یہ بات ان کے دھیان میں چڑھی کہ کوئی کہانی ایسی کہئے جس میں ہندی چھُٹ اور کسی بولی کی پُٹ نہ ملے۔" انشاء کے دھیان میں یہ بات چڑھنے کا نتیجہ رانی کیتکی کی کہانی کی صورت میں نمودار ہوا۔

رانی کیتکی کی کہانی کا سنِ تصنیف متعین نہیں ہے۔ احسن مارہروی اپنی تاریخِ ادب میں اس کی تاریخِ تصنیف ۱۸۰۳ء لکھتے ہیں[1]۔ لیکن مولانا عرشی نے سلکِ گوہر کے دیباچے میں اسے بعد ۱۸۰۸ء کی تصنیف بتایا ہے۔ کتب خانہ رام پور میں انشاء کے ترکی روزنامچے کے چند اوراق متعلق ۱۲۲۳/۱۸۰۸ موجود ہیں۔ اسی سال میں ایک روز حسین علی خاں بہادر کی فرمائش پر انشاء نے یہ ٹھیٹ ہندوستانی جملہ کہا۔ "پُرانے دُھرانے ڈاگ بوڑھے گھاگ سر ہلا کر مُنھ تھتھا کر ناک بھوں چڑھا کر یہ کھڑاگ لائے۔" چونکہ یہ جملہ رانی کیتکی کی کہانی میں موجود ہے اس سے عرشی صاحب نے استدلال کیا کہ کیتکی کی کہانی اس سے بعد کی تصنیف ہے۔ حالانکہ یہ صاف نظر آتا ہے کہ یہ جملہ

---

[1] شمالی ہند میں اُردو کی نثری داستانیں طبع دوئم ص ۲۴۰۔

کوئی آزاد حیثیت نہیں رکھتا بلکہ پہلے سے لکھے ہوئے کسی بیانئے میں سے نکال کر پیش کیا گیا ہے۔ یعنی رانی کیتکی کی کہانی اس سے قبل موجود تھی"[1] ہندی ساہتیہ کے اتہاس میں آچاریہ رام چندر شکل نے اس کہانی کا زمانہ ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۳ء سمبت ۱۸۵۵-۱۸۶۰ بکرم) کے درمیان قیاس کیا ہے۔ ۱۷۹۸ سعادت علی خاں (۱۷۹۸ تا ۱۸۱۴) کا سالِ جلوس ہے لیکن آخری سال کے تعین کی انھوں نے کوئی وجہ درج نہیں کی فی الحال یہی قرینِ قیاس معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۰۸ء تک یہ کتاب لکھی جا چکی تھی۔

رانی کیتکی کو ہندی والے ہندی تصنیف کہہ کر اُردو ادب کو اس کے ایک نادر جواہر پارے سے محروم کر دینا چاہتے ہیں حالانکہ ظاہر ہے انشا نے یہ کہانی ہندی میں نہیں بلکہ اُردو میں لکھی۔ اس کہانی کے تمام نسخے صرف اُردو رسم الخط میں ملتے ہیں۔ انشا اُردو مصنف تھے ہندی لیکھک نہیں۔ پھر اُردو ہی میں ایسی کہانی لکھنا جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی مثلاً عربی فارسی ترکی کی پٹ نہ ملے قابلِ فخر کارنامہ ہو سکتا تھا ہندی میں ایسی کہانی لکھنا کیا مشکل تھا۔ ہندی میں انشا سے پہلے نہ معلوم کتنی ایسی کتابیں ہوں گی جن میں عربی فارسی کا ایک لفظ بھی نہ آیا ہو جب کہ اُردو میں ایسی کتاب کا ملنا ناممکن تھا۔ ذرا اس عبارت کو ملاحظہ کیجئے:-

"راجہ بھی ہر ہر کہتا ہوا اُٹھ کھڑا ہوا اور ہاتھ جوڑ کر استوتی کرنے لگا کہ مہاراج سنسار کے سب جیووں کی آپ سہائتا کرتے ہیں اور پاتے ہیں آپ بن سنسار سے کوئی پار اُترے جس نے جگ میں آپ کو نہیں پہچانا اس نے اپنا جنم نشپھل ہی کھویا پھر جتنے تپسوی وہاں موجود تھے شو نے ان کا بر مانگا بر دے سب کو بدا کیا۔ سب کے پیچھے جب اکیلا راجہ رہ گیا تب شو نے کہا جو تیری اِچھا ہو سو بر مانگ میں تجھے وہ دوں گا۔ یہ سُن کر راجہ نے کہا مہاراج آپ کی دیا سے سب کچھ ہے پر یہ ایک بر مانگتا ہوں کہ سنسار کے جنم مرن سے میرا نبیڑا کرو۔ جیسا اور بھکتوں کا نبیڑا کیا ویسا۔ مجھے پرم پاپی۔ ادھم۔ دین۔ ہین کو تارو۔ راجہ کی یہ بنتی سُن دیا کر شو نے ہنس کر کہا تیرے سمان ابھی کوئی کلیگ میں نہیں ہے تو گیانی۔ داتا۔ ساہسی اور تپسوی

---

[1] ۔ شمالی ہند میں اُردو کی نثری داستانیں طبع دوم، ص ۲۴۱۔

[2] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس از رام چندر شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۳۹۶۔

کلی کے راجاؤں کا اُدھار کرنے والا ہے میں تجھ سے کہتا ہوں کہ اب تو اپنا راج کر جب تیرا کال نکٹ آوے تب میرے پاس آئیو یہ میں نے تجھے بچن دیا کرانت سمے میں تجھے موکش پد دوں گا اس سے تو اب جا کر مرتیو لوک میں آنند سے راج کر

"۔۔۔۔۔

یہ اقتباس کاظم علی جوان کی سنگھاسن بتیسی کو چھبیسویں کہانی سے لیا گیا ہے اس میں ایک لفظ بھی عربی یا فارسی کا نہیں ہے۔ سنگھاسن بتیسی تو وہ کتاب ہے جسے اُردو اور ہندی دونوں خطوں میں چھاپنے کے لئے لکھا گیا تھا ہندی میں تو نہ جانے کتنی کتابیں عربی فارسی الفاظ سے مکمل طور سے عاری ملیں گی۔ خود کیتکی کی کہانی اس بات کا ثبوت ہے کہ اسے جن بولیوں کی پٹ سے پاک رکھا گیا ہے وہ عربی فارسی ہیں سنسکرت نہیں۔ کیونکہ اُس میں جہاں عربی۔ فارسی کے حُسن۔ خوبصورتی اور شعر جیسے عام فہم الفاظ سے بھی اجتناب کیا گیا ہے وہاں سنسکرت الفاظ کہانی میں بکھرے پڑے ہیں۔ مثلاً [1]

ایتیت	ص ۲۲	آدھ شکتی	ص ۲۱	ابدھوت	ص ۳۳	بھاؤ	ص ۵۵
بھاگ	ص ۱	پاپی	ص ۲۴	پدمنی	ص ۸	تج	ص ۵۲
چاؤ	ص ۴۶	چت	ص ۱۲	دریس	ص ۶	دھن	ص ۲۶
دھام	ص ۵۴	روپ	ص ۵	راجہ	ص ۶	رانی	ص ۱۰
راگ	ص ۴۲	راگنی	ص ۲۲	ریت	ص ۵۲	رس دھاری	ص ۴۳
سُکھ	ص ۱۵	سنکھ	ص ۵	سبھا	ص ۸	سیوا	ص ۲۲
سُدھ	ص ۲۳	سنگھاسن	ص ۵۰	سہاگ	ص ۴۱	سنگیت	ص ۴۳
شُبھ	ص ۱۷	کل دھوت	ص ۵۱	گیان	ص ۲۱	لاج	ص ۱۵
مہاراج مہارانی	ص ۲	مکھ	ص ۱۵	مہا	ص ۲۰	مرگ	ص ۵۲
مکٹ	ص ۵۲	مدھ	ص ۳۸	ہیتا	ص ۱۸	وغیرہ وغیرہ	

اس سے صاف ظاہر ہے کہ انشا نے اپنے کمال کا مظاہرہ کرنے کے لئے کیتکی کی کہانی جس زبان میں لکھی وہ اُردو ہے ہندی نہیں۔ اور چونکہ کہانی کو عربی فارسی

---

[1] ۔ کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی۔ انجمن ترقی اُردو پاکستان۔ سن ۱۹۵۵ء

Activate Windows

الفاظ سے بچانا تھا اس وجہ سے لامحالہ ہندی میں مروج آسان الفاظ کافی تعداد میں آگئے جس کی وجہ سے اس کی زبان ہندی سے متاثر نظر آنے لگی۔

زبان کے علاوہ کیتکی کی کہانی میں ہندی ادب کے مانوس موضوعات قدم قدم پر نمایاں ہیں۔ کنور کا ایک ہرن کے پیچھے گھوڑا ڈالے کیتکی کی امریوں میں پہنچ جانا۔ کیتکی کے باپ کے پاس کنور کی شادی کے لئے برہمن کو بھیجنا۔ وات گوت میل کا ذکر۔ ناراضی میں بامھن کے سر پہ پھولوں کی چھڑی پھینک کر مارنا مگر بامھن کی ہتیا کا دھڑکا۔ لڑائی میں گرو کی یاد۔ مالن کے ذریعے پھول پنکھڑیوں میں لپیٹ کر خط بھیجنا۔ جوگی مہندر گیر کی بھبھوت اور باگھمبر۔ کنور اور اس کے ماں باپ کو پہلے ہرن اور پھر دوبارہ انھیں انسان بنا دینا۔ شادی بیاہ کی ریت رواج اور محلوں کی آرائش پر تمام عناصر ہندی کی قدیم پریم کتھاؤں سے ماخوذ ہیں کیتکی کی امریوں میں کنور کے پہنچنے اور بعد میں مالن کے ذریعہ خط بھیجنے کی روایت کو ہی لیجئے ہو بادتی۔ اندراوتی۔ چترالی۔ پریم پیوندھی۔ ملند سُت کی کتھا اور شکنتلا سب میں ہیرو پہلے پہل ہیروئن کو اسی کے باغ یا پھلواری میں دیکھ کر عاشق ہوتا ہے اور عموماً مالن ان کے حصولِ مقصد میں معاون ہوتی ہے رام چرت مانس میں بھی شری رام چندر کو سب سے پہلے سیتا جی کے درشن راجہ جنک کے باغ ہی میں ہوتے ہیں۔ یہی ہندی روایت کیتکی کی کہانی میں بھی قائم رکھی گئی ہے۔

ہندی ادب میں رقص و موسیقی کو ہمیشہ نہایت معزز مقام حاصل رہا ہے۔ ہندو علم الاصنام میں سرسوتی علم اور موسیقی کی دیوی ہے اس کی تصویر میں دونوں طرف تونبوں والی بین (جس کا نام ہی سرسوتی وینا ہے) اس کے ہاتھوں میں دکھائی جاتی ہے۔ اسی وینا کے تاروں سے موسیقی کی پیدائش ہوئی۔ اسی طرح مہادیو کو رقاصِ ازل مانا جاتا ہے مہادیو کے تانڈو نرت (رقصِ جلالی) کے اثر سے پہاڑ پھٹ کر روئی کے گالوں کی طرح اُڑنے لگتے ہیں سمندر میں طوفان آجاتا ہے اور زمین و آسمان زیر و زبر ہونے لگتے ہیں۔ نٹ راج مہادیو کا ہی نام ہے۔ انشا ہندوستانی موسیقی کے دلدادہ تھے۔ ہندو دیومالا سے اُن کی واقفیت کا ثبوت خود کیتکی کی کہانی سے ملتا ہے۔ گرو مہندر گر اور

۱۔ مدھیہ کالین ہندی پر بندھ کاویوں میں کتھانک روڑھیاں۔ از ڈاکٹر برج بلاس سریواستو طبع اول سن ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۶۱ تا ۱۶۳۔

Activate Windows

ان کے مسکن کیلاش کی تفصیلات، ان کی مافوق فطرت قوتوں کے علاوہ موسیقی میں ان کے کمال کا بیان انشا انھیں ہندی تصورات سے مرتب کرتے ہیں۔ ہندی ادب میں کیلاش کو سونے کا پہاڑ خیال کیا جاتا ہے وہی تخیل انشا کے یہاں بھی موجود ہے:۔

"کیلاش پہاڑ اگڈال چاندی کا ہے اُس پر راجہ جگت پرکاش کا گرو، مہندر گر جس کو اندر لوک کے سب لوگ کہتے تھے دھیان گیان میں کوئی نوّے لاکھ اتیتوں کے ساتھ ٹھاکر کے بھجن میں دن رات رہا کرتا تھا۔ سونا۔ روپے۔ تانبے۔ رانگے کا بنانا تو کیا اور گلکا مونہ میں لے کے اوڑنا ورے رہے اوس کو اور باتیں اس اس ڈھب کی دھیان میں تھیں جو کچھ کہنے سے باہر ہیں۔ مینھ سونے روپے کا برسا دینا اور جس روپ میں چاہا ہو جانا۔ سب کچھ اُس کے آگے کھیل تھا اور گانے میں اور بین بجانے میں مہادیو چھٹ سب اوس کے آگے کان پکڑتے تھے۔ سرستی جس کو ہندو کہتے ہیں آدھ شکتی اوسے بھی اسی سے کچھ گنگنانا سیکھا تھا اوس کے سامنے چھ راگ۔ چھتیس راگنیاں آٹھ پہر روپ بندھوں کا سادھرے ہوئے اوس کی سیوا میں ہاتھ جوڑے کھڑی رہتی تھیں۔ وہاں اتیتوں کو یہ کہہ کر پکارتے تھے۔ بھیروں گر۔ بھاس گر۔ ہنڈول گر۔ میگھ ناتھ۔ کدرناتھ۔ دیپک داس۔ جوتی سروپ۔ سارنگ روپ اور اتیتنیاں اس ڈھب سے کہلاتی تھیں: گوجری۔ ٹوڑی۔ اسامری۔ گوری۔ مالسری۔ بلاولی۔۔۔۔۔" (ص۔۲۱)۔ ان تمام ناموں میں راگ اور راگنیوں کے نام شامل ہیں راگ راگنیوں کے کچھ اور نام اودے بھان کی برات کے بیان میں بھی اس طرح آتے ہیں:

"سانگ۔ سنگیت۔ بھنڈ تال۔ رہس ہونے لگا جتنے راگ اور مدراگنیاں تھیں یمن کلیان۔ سدھ کلیان۔ جے جے ونتی۔ کانھڑا۔ کالنگڑا۔ بھیروی۔ کھٹ للت۔ بھیروں..... اپنے اپنے سمیں پر گانے لگے"۔ (ص ۵۹)

راگ راگنیوں کی یہ طویل فہرست، گُٹکے کی مدد سے ہوا میں اُڑنا۔ سونے چاندی کی بارش۔ چاندی کا پہاڑ۔ اپنے آپ کو حسب دلخواہ کسی بھی روپ میں بدل لینا۔ سرسوتی اور مہادیو کی تلمیح، یہ سب ہندی ادب کی دین ہیں۔

انشا نے ہندی تلمیحات کو تو شائد اس کتاب میں مجتمع کرنے کا تہیہ کر لیا تھا۔ اودے بھان کی برات کے جلوس میں راجا اندر اور گسائیں مہندر گر ایراوت ہاتھی پر

بیٹھ کر چلتے ہیں۔ اتنے میں نوے لاکھ اتیت مختلف قسم کے سانگ بھرے ہوئے برات کی رونق دوبالا کرنے کے لئے نمودار ہوتے ہیں۔ انھوں نے جو جو سانگ بھرے اُنکی تفصیل دیکھیے:۔

"اس میں کہیں بھرتری کا سانگ آیا کہیں جوگی جے پال اکھڑے ہوئے۔ کہیں مہادیو اور پاربتی دکھائی پڑے کہیں گورکھ جاگے کہیں بھرتھری ناتھ بھاگے۔ کہیں مچھ۔ کچھ اور بارہ سنگھ ہوئے کہیں پرسرام کہیں باون سروپ، کہیں ہرناکس اور نرسنگھ۔ کہیں رام، لچھمن اور سیتا سامنے آئے۔ کہیں راون اور لنکا کا بکھیڑا سارے کا سارا دکھائی دینے لگا۔ کہیں کنھیا جی کا جنم اشٹمین میں ہونا۔ اور باسدیو کا گوکل کو لے جانا۔ اُن کا اُس روپ سے بڑھ چلنا اور گائیں چرانی اور مُرلی بجانی اور گوپیوں سے دھومیں مچانی اور رادھکا کا راس اور کنجا کا بس کرلینا۔ وہی کرپل کی کنجیں۔ بنسی بٹ، چیرگھاٹ، بندرابن۔ سیوا کنج۔ برسانے میں رہنا اور اوس کنھیا سے جو جو کچھ ہوا تھا سب کا سب جیوں کا تیوں آنکھوں پر آنا اور دوارکا جانا اور وہاں سونے کے گھر بنانا اور پھر برج کو نہ آنا اور سولہ سو گوپیوں کا تلملانا سامنے آگیا۔ اُن گوپیوں میں سے اودھو کا ہاتھ پکڑے ایک گوپی کے اس کہنے نے سب کو رُلا دیا جو اس ڈھب سے بولی کہ روندھے ہوئے جی کو کھولتی تھی:۔

گیت

جب چھاڈ کریل کی کُنجن کوں ہری، دوارکا جیو ماں جائے چھیے
کل دھوت کے دہام بنائے گھنے۔ مہراجن کے مہراج بھیے
تج مور مکٹ اور کامریا کچھو اور ہی ناتے جوڑ لئے
دھرے روپ نئے، کیئے تیہ نئے اور گیان چرائیو بھول گئے" [1]

(جب کریل کی کنجوں کو چھوڑ کر شری کرشن دوارکا جی میں جاکر رہنے لگے اور سونے چاندی کے بہت سے مکان بنالئے مہاراجوں کے مہاراج ہوگئے۔ مور کے پنکھ کا تاج اور کمبلیا کو چھوڑ کے کچھ اور ہی رشتے جوڑ لئے۔ نئے روپ دھرے، نئی محبت کی اور گانے چرانی بھول گئے)

کیتکی کی کہانی پر ہندی اثرات دکھانے کے لئے یہی ایک اقتباس کافی ہے اس میں

---

[1] ۔ کہانی رانی کیتکی ..... کی۔ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ ۱۹۵۵ء ص ۵۱ تا ۵۲۔

سانگوں کی تفصیل کے ہر جملے میں ہندی کی کوئی نہ کوئی ایسی تلمیح پوشیدہ ہے جو ہندی ادب میں زمانہ قدیم سے مقبول و مانوس چلی آتی ہے اور گیت کا بنیادی خیال تو برج بھاشا شاعری کی ایک عام روایت سے ماخوذ ہے۔ شری کرشن جب بندرابن سے چلے گئے تو اُن کے ہجر و فراق میں گوپیوں کا بُرا حال ہوگیا۔ کرشن نے گوپیوں کو سمجھانے کے لئے اپنے سکھا (دوست) اُدھو کو بندرابن بھیجا۔ بھلا محبت کے ماروں کو پند و نصائح سے کیا واسطہ۔ گوپیوں نے اُلٹا اودھو کو آڑے ہاتھوں لیا اتفاق سے اُسی وقت ایک بھونرا اُس طرف آنکلا گوپیوں نے بظاہر بھونرے کو مخاطب کرکے لیکن اصل میں اودھو کو طعن و تشنیع کا نشانہ بنالیا۔ وہی طعنہ آمیز گیت ہندی ادب میں "بھرمرگیت" کے نام سے موسوم ہیں۔ سورداس کی تو بھرمرگیتوں کی ایک مکمل کتاب موجود ہے۔ انشا نے جو گیت اس موقع پر گوپیوں کی زبان سے اودھو کو مخاطب کرکے کہلوایا ہے اس میں طعن و تشنیع سے زیادہ ہجر و فراق کا رونا ہے لیکن انداز بیان میں طعنوں کے کانٹے کی چبھن موجود ہے ظاہر ہے یہ بھرمرگیت کی روایت کی ہی تقلید ہے۔ یہ گیت ہندی چھند "دُربل سوپا" میں ہے۔ ہندی فضا قائم رکھنے کے لئے ہندی بحر کا استعمال ضروری تھا۔ یہی احتیاط انشا نے بھی برتی ہے۔

شادی بیاہ۔ خوشی و مسرت اور مبارک و مسعود موقعوں پر ہندی ادب میں جن چیزوں کا بیان ہوتا ہے وہ ہندو معتقدات سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ کیتکی کی کہانی میں جگہ جگہ ہندی ادب کی اس روایت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ کنور اودے بھان اور اس کے والدین ہرن کے روپ سے جب دوبارہ انسان بنادئے گئے تو اس خوشی کے موقع پر جو جو حکم دیئے گئے انھیں ملاحظہ کیجئے:۔

"جن جن کی بیٹیاں بن بیاہیاں، کنواریاں، بالیاں ہوں اُن سب کو اتنا کردو جو اپنی جس جس چاؤ چوچ سے چاہیں اپنی اپنی گڑیاں سنوار کے اُٹھاویں ..... سونے روپے کے کوڑ گنگا جمنی سب گھروں میں لگ جائیں اور سب کوٹھوں کے ماتھوں پر کیسر اور چندن کے ٹیکے لگے ہوں ..... اور پھولوں کے گہنے اور بندن واروں سے سب جھاڑ لدے پھندے رہیں۔"

(ص ۴۶-۴۷)

اور کیتکی کے والد مہاراج جگت پرکاش نے اپنے دیس میں کہا "یہ پکارو جو یہ

نہ کرے گا اوس کی بُری گت ہوگی۔۔۔۔ جتنے بڑھ پیپل کے پُرانے پُرانے پیڑ جہاں جہاں ہوں اون پر گوٹے کے پھولوں کے سہرے باندھ دو۔۔۔۔ اور جہاں تلک نول بیاہی دُلہنیں۔ ننھی ننھی پھلیوں کی اور سُہاگنیں نئی نئی کلیوں کے جوڑے پنکھڑیوں کے پہنے ہوئی تھیں سب نے اپنی اپنی گود سُہاگ پیار کے پھول اور پھولوں سے بھری۔۔۔۔۔ اور جتنے راج بھر میں کنوئیں تھے کھنڈ سالوں کی کھنڈ سالیں اون میں اُنڈیلی گئیں اور جتنی جھیلیں تھیں اون سب میں کسمبُھ اور ٹیسو اور ہارسنگھار پڑ گیا اور کیسری بھی تھوڑی تھوڑی گھولی گئی۔ (ص ۴۱-۴۲)

کنور اودے بھان کی طرف شادی کے موقع پر نو لاکھ ستانوے گائیں بامھنوں کو دان دی گئیں۔ راجہ اندر نے دُلھن کو مُنھ دکھائی میں ہیرے کے چھپر کھٹ اور پکھراج کی پیڑھی دی اور ایک پارجات کا پودھا جس سے جو پھل مانگئے سو ہی ملے دُلھن کے سامنے لگا دیا اور ایک کام دھین گائے کی پٹھیا بھی اس کے نیچے باندھ دی۔ (ص ۹۲)

ان اقتباسات کے پیچھے جو تخیل کار فرما ہے اگر ہم اس پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ وہ سب ہندی ادب اور ہندو معتقدات سے ماخوذ ہیں۔ ہندو عقیدے کے مطابق بڑھ اور پیپل متبرک درخت ہیں۔ اسی طرح کنواری لڑکیوں کی شادی کے لئے مالی امداد کرنا اور برہمنوں کو گائے دان دینا جود وسخا کی بہترین مثال سمجھی جاتی ہے۔ بیاہ شادی کے موقعوں پر مکانوں کے دروازوں پر کیسر اور چندن کے ٹیکے۔ پھولوں کی بندن واریں۔ سُہاگنوں خصوصاً نئی بیاہی دُلھنوں کی موجودگی۔ شربت کے دو گھڑے۔ کسمبھ۔ ٹیسو۔ ہارسنگھار اور کیسر کے رنگ نہایت مبارک اور نیک شگون خیال کئے جاتے ہیں۔ پارجات اور کام دھینو گائے تو ان چودہ رتنوں میں سے ہیں جو سمندر منتھن میں دیوتاؤں کو ملے تھے یہ سب ہندی ادب کے محبوب و مانوس موضوعات ہیں انھیں کو انشا نے رانی کیتکی میں سَو سَو رنگ سے بیان کیا ہے۔

انشا نے کہانی شروع کرنے سے پہلے ہی یہ کہدیا ہے کہ "دہنا ہاتھ مُنھ پر پھیر کر آپ کو جتاتا ہوں سو میرے داتا نے چاہا تو وہ تاؤ بھاؤ اور آؤ جاؤ اور کود پھاند اور لپٹ جھپٹ دکھاؤں جو دیکھتے ہی آپ کے دھیان کا گھوڑا..... اپنی چوکڑی بھول جائے۔

گھوڑے پہ اپنے چڑھ کے آتا ہوں میں کرتب جو ہیں سب دکھاتا ہوں میں

شاید اسی لئے آچاریہ رام چندر شکل نے انشا پر پھبتی کسی کہ اپنی کہانی کا آغاز ہی انھوں نے اس ڈھنگ سے کیا ہے جیسے لکھنؤ کے بھانڈ گھوڑا گداتے ہوئے محفل میں آتے ہیں[1] لیکن اس کے باوجود آچاریہ شکل نے انشا کی "چُٹ پٹی اور گھریلو زبان" کی دل کھول کر تعریف کی ہے اور یقیناً رانی کیتکی کی زبان اس تعریف کی بجا طور سے مستحق ہے۔ زبان کے ایک دو نمونے دیکھئے:

جب امریتوں میں رانی کیتکی پہلی مرتبہ کنور اودے بھان کو دیکھتی ہے تو رات کو اپنی سہیلی مدن بان کو جگا کر یوں کہتی ہے:

"اری او تو نے کچھ سُنا بھی؟ میرا جی اُس پر آگیا اور کسی ڈول سے نہیں تھم سکتا۔ تو سب میرے بھیدوں کو جانتی ہے اب جو ہونی ہو، سو ہو۔ سر رہتا رہے۔ جاتا جائے میں اُس کے پاس جاتی ہوں، تو میرے ساتھ چل پر تیرے پاؤں پڑتی ہوں کوئی سُننے نہ پائے۔ اری یہ میرا جوڑا میرے اور اُس کے بنانے والے نے ملایا۔ میں اسی لئے جیسے اِن امریوں میں آئی تھی۔"[2]

ایک جگہ مدن بان رانی کیتکی سے کہتی ہے:

"اس بات پر پانی ڈال دو نہیں تو بہت پچھتاؤ گی اور اپنا کیا پاؤ گی۔ مجھ سے تو کچھ نہ ہوسکے گا تمھاری کچھ اچھی بات ہوتی تو جیتے جی میرے مُنھ سے نہ نکلتی پر یہ بات میرے پیٹ میں نہیں پچ سکتی۔ تم ابھی الھڑ ہو تم نے کچھ دیکھا نہیں جو اس بات پر سچ مچ تمھیں ڈھلا دیکھوں گی تو تمھارے ماں باپ سے کہہ کر وہ بھبھوت جو وہ نگوڑا بھوت، مچھندر کا پوت ابھوت دے گیا ہے ہاتھ مُکلوا کر چھنوالوں گی۔"[3]

روز مرہ اور بول چال کی زبان کے ساتھ ساتھ ہی کہانی میں بعض جگہ مقفیٰ زبان بھی آجاتی ہے لیکن اس میں عموماً آمد ہے آورد کا احساس نہیں ہوتا۔ مثلاً

"اب اُٹھ چلو اور ان کو سونے دو اور روئیں تو پڑے رونے دو۔"[4]

"جب دونوں مہاراجوں میں لڑائی ہونے لگی تو رانی کیتکی ساون بھادوں کے

---

[1] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ پندرھواں ایڈیشن۔ فٹ نوٹ ص ۳۹۷۔
[2] کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی۔ ص ۱۰۔ [3] ایضاً ص ۳۳۔ [4] ایضاً ص ۱۲۔

روپ سے روشنے لگی دونوں کے جی پر یہ آگئی یہ کیسی چاہت ہے جس میں لوہو برسنے لگا اور اچھی باتوں کو جی ترسنے لگا۔" [1]

زبان چاہے بول چال کی ہو یا کتابی۔ آمد ہو یا آورد لیکن اس پر ہندی اثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا چونکہ رانی کیتکی کی کہانی لکھنے کا مقصد ہی یہ تھا کہ اس میں ہندی چھٹ اور کسی بولی کی چھٹ نہ آنے پائے اس لئے ظاہر ہے کہ اس کی زبان ہندی سے بے حد قریب ہونی چاہئے۔ اُس زُبان سے تال میل رکھنے کے لئے انشا نے قصہ بھی لکھا جو ہندی روایات سے پُر ہے۔ زورِ بیان دکھانے کے لئے انشا ہندی تلمیحات اور ہندی معتقدات کے انبار لگاتے چلے گئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کیتکی کی کہانی نے ہندی والوں کو بھی للچا لیا اور آج وہ اسے ہندی کی اوّلین کہانی کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں!

فورٹ ولیم کالج کلکتہ

اُردو ادب کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج کو ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے ایسٹ انڈیا کمپنی کی سول سروس میں جو انگریز بھرتی ہو کر ہندوستان آتے تھے انتظامی ضروریات کے لئے انھیں ہندوستانی زبان سیکھنا ضروری تھا اسی مقصد کے پیش نظر ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو لارڈ ولزلی نے اس کالج کی داغ بیل ڈالی اور کالج کے آئین کا مسودہ منظور کر کے اسے قانونی دستاویز کی شکل دے دی۔ ہز لارڈ شپ کے حکم خاص سے اس دستاویز پر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ ڈالی گئی جو ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت اور برطانوی افواج کی فتح کی پہلی سالگرہ کی تاریخ تھی اس طرح یہ کالج ہندوستان کی شکست اور انگریزوں کی فتح کی ایک یادگار بنا۔

ڈاکٹر گلکرسٹ جیسا کہ عموماً مشہور ہے اس کالج کے پرنسپل یا وائس پرنسپل نہیں بلکہ ہندوستانی کے پروفیسر تھے۔ بدقسمتی سے ڈاکٹر گلکرسٹ کو بظاہر خرابی صحت لیکن درحقیقت کمپنی کے ڈائرکٹروں سے اختلاف رائے کی بنا پر ۲۲ فروری ۱۸۱۴ء کو استعفا دے کر

[1] کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی ص ۱۸۔
[2] گلکرسٹ اور اس کا عہد۔ از محمد عتیق صدیقی بار اول ص ۱۳۷۔
[3] گلکرسٹ اور اُس کا عہد۔ ص ۱۸۶۔

ولایت چلا جانا پڑا لیکن چار سال کی اس قلیل مدت میں انھوں نے اُردو کی جو عظیم الشان خدمات انجام دی ہیں آج کی اُردو انجمنیں چالیس سال میں بھی اُن کی گرد کو نہیں پہنچ سکتیں۔

کالج کے قیام کے بعد گلکرسٹ کے سامنے درسی کتابوں کا مسئلہ درپیش ہوا۔ انھیں بہت جلد یہ معلوم ہو گیا کہ اُردو یا ہندی میں ایسی تصانیف کا جو مولویوں اور پنڈتوں کے علاوہ اوروں کی سمجھ میں بھی آسکیں بے حد قحط ہے۔ اس لئے اُن کے سامنے خود درسی کُتب لکھوانے کے علاوہ کوئی چارہ کار نہ تھا۔ اُردو اور ہندی دو زبانوں میں نئی کتابیں تصنیف کرانے کی نسبت انھیں پرانی کتابوں کے ایسی زبان میں ترجمے کرانا زیادہ مفید مطلب اور آسان معلوم ہوا جن کو اُردو اور ہندی دونوں خطوں میں شائع کیا جا سکے۔ چنانچہ انھوں نے فارسی اور برج بھاشا کی مشہور کتابوں کو اُس زبان میں منتقل کرانا شروع کیا جس کا نام آگے چل کر ہندوستانی پڑا۔ ترجمے کے لئے جو کتابیں منتخب کی گئیں اُن میں سنسکرت الاصل قصے اور کہانیوں کے مجموعے بھی شامل تھے جن میں بے تال پچیسی۔ سنگھاسن بتیسی۔ مادھونل کام کندلا اور شکنتلا خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں یہ چاروں کتابیں سنسکرت سے برج بھاشا یا اودھی کے توسط سے اُردو میں منتقل ہوئیں اس لئے ان کے ذریعہ سنسکرت اور ہندی روایات کا بیش بہا خزانہ اُردو ادب میں منتقل ہو گیا۔

ان کتابوں کو اُردو میں منتقل کرنے کا سہرا کاظم علی جوان مظہر علی خاں ولا اور للّولال جی کے سر ہے۔ جوان اور ولا کے حالات کم و بیش ان کتابوں کے دیباچوں کے علاوہ بعض اور کتابوں میں بھی ملتے ہیں لیکن للّولال کے بارے میں اُردو کتابیں حیرت انگیز طور سے خاموش ہیں اس لئے ان کے بعض ضروری حالات یہاں درج کئے جاتے ہیں۔

للّولال گجراتی اودیہ برہمن تھے ان کا نام للّولال۔ لال چند یا للّوجی تھا شاعری میں عموماً وہ لال کوی تخلص کرتے تھے۔ ان کے والد کا نام پنڈت چین سکھ تھا اور وہ محلہ بلکا بستی، گوکل پورہ آگرہ کے رہنے والے تھے۔ آچاریہ رام چندر شکل [1] اور ڈاکٹر ستیہ دیو چودھری [2] نے للّولال جی کا سنہ پیدائش سمبت ۱۸۲۰ (۱۷۶۳ء) اور سالِ وفات

[1] ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۲۹۸۔
[2] ہندی وانگمئے کا اتہاس۔ بار اول ص ۳۳۲۔

سمبت ۱۸۸۲ (۱۸۲۵ء) دیا ہے۔ ڈاکٹر دھیریندر ورما نے للولال جی کا زمانہ ۱۷۶۲ تا ۱۸۲۵ء بتایا ہے[۱] لیکن ڈاکٹر لکشمی ساگر وارشنی نے للولال جی کا سنہ پیدائش فورٹ ولیم کالج کے رکارڈ میں سے سکریٹری لاکٹ نے مسٹر ایچ۔ وُڈ اکاؤنٹنٹ کو بھیجے ہوئے نقشے کی بنا پر ۱۷۶۱ء قرار دیا ہے وہ نقشہ اس طرح ہے[۲]

دیسی ملازم کا نام	اپنے عہدہ پہ کام کرنے کی تاریخ	ملازم کی موجودہ عمر	ماہانہ تنخواہ
شری لال کوی	فروری ۱۸۰۲ء	۵۵ سال	پچاس روپیہ

یہ نقشہ ۱۹ دسمبر ۱۸۰۲ء کو مرتب ہوا تھا لیکن ظاہر ہے اگر یہ نقشہ چند دن بعد میں جنوری ۱۸۰۳ء میں مرتب ہوتا تو اس وقت بھی للولال کی عمر ۵۵ سال ہونا ممکن تھی اس صورت میں سال پیدائش ۱۷۶۲ء قرار پاتا۔ آچاریہ شکل اور ڈاکٹر چودھری نے سال پیدائش بکرم سمبت ۱۸۲۰ دیا ہے مجھے بکرم سمبت سے سنہ عیسوی نکالنے کے لئے کوئی تقویم نہیں مل سکی لیکن خیال یہ ہوتا ہے کہ بکرم سمبت ۱۸۲۰ کے اوائل میں ۱۷۶۲ عیسوی کا آخر ہونا ممکن ہے اس طرح کسی اور معتبر شہادت کی عدم موجودگی میں للولال جی کا سنہ پیدائش ۱۷۶۲ عیسوی ماننا جانا چاہئے۔ سال وفات ۱۸۲۵ء کے متعلق آچاریہ شکل اور ڈاکٹر چودھری کی تائید ڈاکٹر دھیریندر ورما کے بیان سے بھی ہوتی ہے اس لئے اسی سال کو صحیح ماننا چاہئے۔

۱۸۰۲ء میں آگرہ چھوڑنے سے لے کر کالج کی نوکری ملنے تک کے حالات۔

مختصراً للولال جی نے اپنی کتاب "لال چندرکا" (دیباچہ ۱۸۱۰ء ایڈیشن) میں دئے ہیں اس میں لکھا ہے کہ "۱۸۰۰ء میں روزگار کمپنی کے کالج میں مقرر ہوا" لیکن خیال یہ ہوتا ہے کہ اس وقت ان کا تقرر محض سرٹیفکٹ منشی یا عارضی ملازم کی حیثیت سے ہوا کیونکہ کالج کے ملازموں میں ان کا نام سب سے پہلے ۷ جون ۱۸۰۲ء کے نقشے میں ملتا ہے[۳] اوپر جس نقشے کی نقل دی گئی ہے اس میں بھی اپنے عہدے پر کام کرنے کی تاریخ فروری ۱۸۰۲ء دی ہوئی ہے لیکن بے تال پچیسی۔ سنگھاسن بتیسی اور شکنتلا ناٹک اور

۱۔ برج بھاشا از ڈاکٹر دھیریندر ورما ص ۲۹۔ ۲۔ رسالہ ہندوستانی اپریل۔ جون ۱۹۶۱ء ص ۷۲

۳۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد۔ ص ۱۵۹۔

کام کندلا کے مترجموں میں جوآن اور ولا کے نام کے ساتھ للولال کا نام متداول ادبی تاریخوں میں اور خود ان کتابوں کے دیباچوں میں ملتا ہے اول الذکر تینوں کتابیں ۱۸۰۲ء سے پہلے شائع ہونا شروع ہو چکی تھیں اس سے ظاہر ہے کہ للولال جی ۱۸۰۲ء سے پہلے کالج میں مستقل ملازم کی حیثیت سے نہ سہی مگر کسی نہ کسی حیثیت سے کام ضرور کرتے تھے!

فورٹ ولیم کالج میں للولال جی نے جن کتابوں کے ترجمے میں حصہ لیا ان میں بے تال پچیسی اور مادھونل کام کندلا میں ولا اور للولال شریک رہے جبکہ سنگھاسن بتیسی اور شکنتلا کا ترجمہ جوآن اور للولال نے کیا۔ ولا اور جوآن ہندی سے بالکل ناواقف تھے اس لئے ان چاروں کتابوں پر للولال جی کو غالب نظر آنا چاہئے تھا لیکن کتاب کی زبان سے اگر اس کے مصنف یا مؤلف کے تعین میں کچھ بھی مدد مل سکتی ہے تو بلا خوف تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ بے تال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی کے ترجموں میں ولا اور جوآن کی شرکت برائے نام معلوم ہوتی ہے ان دونوں کتابوں کی سنسکرت آمیز زبان، ہندی سے ناواقف کسی مترجم کے بس کی نہیں ہو سکتی لیکن مادھونل کام کندلا اور شکنتلا میں للولال جی غالباً اصل کتاب پڑھ کر ولا اور جوآن کو صرف ان کا مطلب سمجھا دینے کے گنہگار معلوم ہوتے ہیں ترجمے میں اُن کا کوئی ہاتھ نظر نہیں آتا۔

بے تال پچیسی :-

بے تال بھوتوں کی ایک نوع ہے جو انسانی لاشوں میں رہتے ہیں۔ بے تال پچیسی میں شمشان میں درخت پر ایک مُردہ لٹکا ہوا ہے۔ ایک جوگی کی فرمائش پر راجہ بکرم اُسے اُتار کر جوگی کے پاس لے جانا چاہتا ہے وہ مُردہ یا بے تال راجہ سے یہ شرط کرتا ہے کہ اگر راستے میں راجہ نے ایک لفظ بھی زبان سے نکالا تو وہ چھوٹ کر دوبارہ پیڑ پر جا لٹکے گا۔ راستے میں بے تال ایک کہانی سُناتا ہے جس کے اخیر میں ایک پیچیدہ معمہ نما مسئلہ نکلتا ہے۔ بے تال بکرم سے اس کا جواب پوچھتا ہے راجہ اس کا جواب دے دیتا ہے جسے سُنتے ہی بے تال دوبارہ پیڑ پر جا لٹکتا ہے راجہ پھر اسے اُتار کر لاتا ہے اور بے تال پھر اسی طرح ایک کہانی سُنا کر اس کا جواب پوچھتا ہے۔ راجہ کے

جواب دینے پر وہ پھر پیڑ پر جا لٹکتا ہے اسی طرح بے تال چوبیس کہانیاں سُناتا ہے۔ پچیسویں کہانی کا جواب بکرم نہیں دے پاتا اس لئے خاموش رہتا ہے اس پر بے تال خوش ہو جاتا ہے اور بکرم کو بتاتا ہے کہ جس جوگی کے پاس تو مجھے لے جانا چاہتا ہے وہ تیرے مارنے کی فکر میں ہے بکرم متنبہ ہو کر بے تال کی بتائی ہوئی تدبیر پر عمل کرتا ہے اور جوگی کا سر کاٹ ڈالتا ہے۔ بے تال پچیسی اُسی مُردے کی سُنائی ہوئی پچیس کہانیوں کے مجموعہ کا نام ہے جنھیں ایک بنیادی کہانی کے سہارے ایک سلسلے میں منسلک کر دیا گیا ہے!

بے تال پچیسی کی کہانیاں سب سے پہلے گناڈھیہ کی پیشاچی پراکرت تصنیف برہت کتھا میں ملتی ہیں۔ ہیوکر کی رائے میں برہت کتھا دوسری صدی کی تصنیف ہے[1] لیکن جدید تحقیق کی بنا پر اب یہ کہا جاتا ہے کہ یہ کتاب ۶۰۰ء میں لکھی گئی[2]۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی رائے میں یہ کتاب پانچویں صدی کے بعد کی نہیں ہے[3]۔ خود گناڈھیہ کے یہاں ان کہانیوں کا ماخذ اس کے زمانے کی لوک کتھائیں ہیں۔ برہت کتھا کا مرکزی کردار اُدین (उदयन) کا راجکمار ہے جس کی رانی مدن منچوشا کو مانس بگ اغوا کر لے جاتا ہے راجکمار اپنے معتمد وزیر گومکھ کی مدد سے مدن منچوشا کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے یہی برہت کتھا کی بنیادی کہانی ہے۔ اصل برہت کتھا اب نایاب ہے لیکن اس کے بعض حصوں کے سنسکرت ترجمے ملتے ہیں۔ آٹھویں یا نویں صدی عیسوی میں نیپال کے بدھ سوامی نے "برہت کتھا اشلوک سنگرہ" کے نام سے اس کے کچھ حصّوں کا سنسکرت میں ترجمہ کیا۔ ۱۰۳۷ء میں شیمیندر نے جو کشمیر کے راجہ اننت (۱۰۲۹ء تا ۱۰۶۴) کی سرپرستی میں رہتا تھا ساڑھے سات ہزار اشلوکوں میں اس کا ترجمہ برہت کتھا منجری کے نام سے کیا۔ ۱۰۸۱ء کے قریب سوم دیو نے کتھا سرت ساگر کے نام سے اس کا ترجمہ کیا جس میں قریب چوبیس ہزار اشلوک ہیں دُنیا میں اس سے قدیم اور اتنا بڑا کہانیوں کا مجموعہ دوسرا نہیں ملتا۔

برہت کتھا سے پچیس[4] کہانیاں لے کر شو داس (۱۲۰۰ء) نے "بے تال پنچ وشنتکا" (बेताल पंचविंशतिका) نامی کتاب لکھی[5] جو نثر اور نظم کی ملی جُلی تصنیف ہے۔ ہر تال

۱۔ سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا۔ از چندر شیکھر پانڈے طبع دوئم ص ۲۴۸۔

۲۔ ایضاً ص ۲۵۱۔ ۳۔ نثری داستانیں طبع دوئم ص ۴۱۔

۴۔ سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۲۵۱۔

کا خیال ہے کہ یہ کتاب ۱۴۸۷ء سے زیادہ پہلے کی نہیں جبکہ کیتھ کی رائے میں یہ بارھویں صدی سے قدیم نہیں[1]۔ اسی نام کی ایک کتاب نثر میں جنبھل دت نے بھی لکھی۔ ڈاکٹر گیان چند جین بے تال پچیسی کے ایک تامل نسخے 'ویدال کتھا' اور منگول خاندان کی زبان کے 'سدھی کر' نامی ایک ترجمے کا بھی ذکر کرتے ہیں[2]۔ انھوں نے ایک تبتی ترجمے کا ذکر بھی کیا ہے جس میں صرف تمہید اور تین کہانیاں ہیں[3]۔ تامل۔ منگول۔ اور تبتی نسخے ہندوستانی نسخوں سے بہت مختلف ہیں لیکن سنسکرت بے تال پنچ وشنتکا کی کہانیاں موجودہ بے تال پچیسی سے مماثل ہیں۔ اُن میں ایک بھوت اُجین کے راجا بکرماجیت کو معمّوں کی صورت میں پچیس[4] کہانیاں سُناتا ہے مثلاً ایک راجکماری کی شادی اس کے تین خواستگاروں میں سے کس سے کی جائے جب کہ اُن تینوں نے مل کر اُسے ایک راکشش کے پنجے سے چھڑایا ہے۔ موجودہ بے تال پچیسی کی کہانیاں بھی اسی طرح کی ہیں۔

اس بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ بے تال پچیسی کی کہانیاں پہلی صدی عیسوی میں پشاچی پراکرت میں اور ۱۲۰۰ء سے سنسکرت میں راجہ بکرماجیت کی بنیادی کہانی کے ساتھ "بے تال پنچ وشنتکا" کے نام سے ملنی شروع ہو جاتی ہیں۔ بے تال پنچ وشنتکا کا سورتی مشر نے برج بھاشا میں ۱۸۱۰ء میں نثری ترجمہ کیا[5]۔ سورتی مشر جے پور کے راجہ جے سنگھ سوائی کے درباری شاعر تھے[6] اور آگرہ کے رہنے والے قنوجیا برہمن تھے جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں "سورت مشر کنوجیا نگر آگرے باس"[7]۔ نصراللہ خاں نامی سردار اور دہلی کے بادشاہ محمد شاہ کے دربار میں بھی ان کی رسائی تھی[8]۔ زیر نظر بے تال پچیسی انھیں کی کتاب سے ترجمہ کی گئی ہے۔

بے تال پچیسی کی بنیادی کہانی میں بکرم اپنے بھائی کو مار کر گدی پر بیٹھا ہے اس کا ایک اور بھائی بھرتری بتایا گیا ہے۔ تاریخ میں چندر گپت دوئم (۳۸۰-۴۱۳ء) کا لقب بھی بکرمادیتہ ملتا ہے[9]۔ ڈاکٹر مجومدار کے مطابق چندر گپت بکرمادیتہ کا ایک بھائی رام گپت

۱۔ نثری داستانیں طبع دوئم ص ۲۸۸۔

۲ و ۳۔ نثری داستانیں ص ۲۸۹۔ ۴۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس پندرھواں ایڈیشن ص ۲۸۵

۵۔ نثری داستانیں ص ۲۸۹۔ ۶ و ۷۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس ص ۲۵۹۔

۸۔ اینی ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار ۱۹۶۱ء ص ۴۸۰

تھا جو نہایت بُزدل اور کمزور راجہ تھا اُس نے اپنی بیوی دُھرو دیوی کو ایک جابر شک حملہ آور کی نذر کرنا منظور کر لیا تھا لیکن چندر گپت نے اس شک حملہ آور کو مار ڈالا اور دھرو دیوی سے خود شادی کر لی[1]۔ ڈاکٹر مجومدار کی محولہ اس تاریخی روایت میں رام گپت کے قتل کا ذکر نہیں ہے نہ رام گپت کا اپنے باپ سُمدر گپت کے بعد اور چندر گپت سے پہلے تخت نشین ہونے کا ذکر ہے جبکہ بے تال پچیسی میں راجہ بکرم صراحۃً اپنے بھائی کو مار کر اُس سے گدّی حاصل کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ سمدر گُپت کے بعد رام گپت بہت تھوڑے عرصے کے لئے راجہ ہوا ہو اور شک حملہ آور کو جب وہ اپنی بیوی نذر کرنے کو تیار ہوا ہو تو چندر گپت نے حملہ آور کو مارنے کے بعد رام گپت کو بھی مار ڈالا ہو اور اس کے بعد ہی دھرو دیوی سے شادی کی ہو۔

سنسکرت کے مشہور مصنف وشاکھ دت (چھٹی صدی عیسوی)[2] کے "دیوی چندر گپت" نامی ناٹک کا موضوع بھی یہی روایت ہے۔ بان بھٹ (ساتویں صدی عیسوی)[3] اور راج شیکھر (اوائل دسویں صدی عیسوی)[4] کے یہاں بھی چندر گپت۔ رام گپت اور دھرو دیوی کی اسی کہانی کا ذکر ملتا ہے[5]۔ عہدِ حاضرین ہندی کے مشہور مصنف جے شنکر پرشاد کے 'دھرو سوامنی' ناٹک (مصنفہ ۱۹۳۳ء) کا موضوع بھی یہی کہانی ہے۔ اس میں رام گپت جب اپنی بیوی دھرو سوامنی کو 'شک راج' کے پاس بھیجتا ہے تو اس کے ساتھ چندر گپت بھی زنانہ لباس پہن کر جاتا ہے اور وہاں شک راج کو قتل کر دیتا ہے بعد میں رام گپت کے سامنت رام گپت کو مار ڈالتے ہیں اور دھرو سوامنی سے چندر گپت کی شادی ہو جاتی ہے۔

جے شنکر پرشاد کے ناٹک کی تصنیف کے سولہ[16] سال بعد اس کہانی کی بنیاد پر کنہیا لال منشی نے بھی 'دھرو سوامنی دیوی' ناٹک لکھا لیکن ان کے ناٹک میں دھرو سوامنی کمرے سے شک راج کے یہاں بھیجی ہی نہیں گئی لیکن شک راج اور رام گپت دونوں میں بھی چندر گپت کے ہاتھوں ہی مارے جاتے ہیں۔ اس کے بعد چندر گپت دھرو سوامنی

۱۔ این ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار ۱۹۶۱ء ص ۱۴۸۔
۲۔ سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۲۰۵۔ ۳۔ ایضاً ص ۲۶۲۔ ۴۔ ایضاً ص ۲۲۶۔
۵۔ دیباچہ دھرو سوامنی از جے شنکر پرشاد۔ لیڈر پریس الٰہ آباد۔ تیرھواں ایڈیشن ۱۹۶۵ء

سے شادی کر لیتا ہے[1]۔

قدیم روایت تو یہی ہے کہ چندر گپت دھرو سوامنی کے روپ میں 'شک راج' کے پاس گیا اور وہاں اسے قتل کیا بعد میں اُس نے رام گپت کو بھی مار ڈالا۔ پرشاد جی نے رام گپت کو اس کے سامنتوں (جاگیرداروں) کے ذریعہ قتل کرا کر چندر گپت کے دامن سے برادر کشی کا داغ دور کرنے کی کوشش کی ہے۔

اِن نیم تاریخی و ادبی روائتوں سے اتنا بہر حال ظاہر ہوتا ہے کہ بے تال پچیسی کا بکرم چندر گپت دوئم (۳۸۰-۴۱۳ء) ہی تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ گناڈھیہ کے یہاں سے پچیس کہانیاں لے کر انھیں توڑ مروڑ کر پانچویں صدی اور بارھویں صدی عیسوی کے درمیان، جب کہ سنسکرت میں یہ کہانیاں بے تال پنچ وِنشتکا کے نام سے ملنی شروع ہوتی ہیں، کسی وقت بکرم سے متعلق ایک بنیادی کہانی گھڑ کر انھیں ایک سلسلے میں مجتمع کر دیا گیا۔ یہی سنسکرت مجموعہ برج بھاشا کے توسط سے اُردو اور ہندی میں بے تال پچیسی کی صورت میں منتقل ہوا۔ فورٹ ولیم کالج میں مظہر علی خاں ولا اور للو لال جی نے سورتی مشر کی محولہ بالا برج بھاشا سے موجودہ بے تال پچیسی ترجمہ کی بعد میں تارنی چرن متر نے اس پر نظر ثانی کی اور برج بھاشا کے وہ الفاظ جو ہندوستانی میں عام طور سے استعمال نہیں ہوتے تھے اس میں سے نکال دئے[2]۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی[3] اور سید محمد[4] نے بے تال پچیسی کی تاریخ تصنیف بغیر کسی حوالے کے ۱۸۰۳ء دی ہے جو صحیح نہیں ہے کیونکہ گلکرسٹ کی رپورٹ مورخہ ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء سے بے تال پچیسی کی تکمیل کا پتہ چلتا ہے[5] اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی صحیح تاریخ تصنیف ۱۸۰۱ء ہے۔ اس کا ایک حصہ گلکرسٹ کی بیاضِ ہندی میں بھی چھپا تھا۔ ۱۸۰۵ء میں مکمل کتاب ہندی رسم الخط میں چھپی، اُردو کے پہلے ایڈیشن کی تاریخ معلوم نہیں لیکن بارکر نے ۱۸۵۵ء میں ہندی، اُردو اور انگریزی بے تال پچیسی ایک جلد میں شائع کی۔ ۱۸۱۷ء میں شکسپیر نے لندن سے منتخبات ہندی شائع کی اس کی جلد دوئم میں ہندی بے تال پچیسی کا اقتباس شامل ہے[6]۔

۱۔ دھرو سوامنی دیوی از کنہیا لال منشی۔ کتاب محل الٰہ آباد۔
۲۔ بے تال پچیسی مرتبہ گوہر نوشاہی طبع اول ۱۹۶۵ء مقدمہ
۳۔ مقدمہ مادھونل کام کندلا ص ۱۶۔ ۴۔ ارباب نثر اُردو ۱۹۲۷ء ص ۱۶۶۔
۵۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۱۴۵ و ۱۶۳۔ ۶۔ نثری داستانیں ص ۲۸۹۔

Activate Windows

ایک زُبان کا ادب جب دوسری زبان میں منتقل ہوتا ہے تو اصل زبان کی بہت سی خصوصیات ترجمے میں بھی آجاتی ہیں۔ بے تال پچیسی چونکہ سنسکرت سے برج بھاشا کی منزلیں طے کرتی ہوئی اُردو میں آئی اس لئے اس میں سنسکرت اور برج بھاشا دونوں کے تصورات کی بھرپور عکاسی نظر آتی ہے۔ ہندو راجاؤں کی معاشرت۔ ہندو دیومالا۔ ہندی معتقدات۔ ہندی تشبیہیں اور تلمیحیں بے تال پچیسی میں پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ مقامات اور افراد کے ہندی ناموں نے بھی کتاب میں ہندی فضا پیدا کرنے میں بے حد مدد کی ہے۔ جب ہم دھارا نگری۔ دھرم استھل۔ چمپاپور۔ متھلاوتی۔ وردھمان نگر۔ اُجین نگری۔ چترکوٹ اور استھل نگر جیسے شہروں اور مہادھن۔ مہابل۔ دھرم شیل۔ چمپکیشور۔ گن شیکھر اور دھرج جیسے راجاؤں کے نام پڑھتے ہیں تو غیر محسوس طریقے سے ایک ہندی ماحول میں سانس لینے لگتے ہیں۔ اسی طرح ایک طرف مندر۔ مٹھ۔ دیوی۔ دیوتا۔ اتیت۔ تپسوی۔ یوگی۔ بیراگی۔ سنیاسی۔ بدیادھر۔ گندھرب اور دوسری طرف مرگھٹ۔ مسان۔ بے تال۔ بھوت۔ پریت۔ یشاچ۔ یکشنی اور ڈاکنی کا ذکر ہمیں قدیم ہندی کہانیوں کی فضا میں پہنچا دیتا ہے۔ بے تال پچیسی میں قدم قدم پر ہمیں ان چیزوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

ادبی نقطہ نظر سے بھی بے تال پچیسی پر ہندی کی گہری چھاپ ہے۔ ہندی موضوعات کا خالص ہندی انداز میں بیان اس کتاب کی نمایاں خصوصیت ہے۔ مثلاً ہندی ادب میں بَن۔ ندی۔ تالاب۔ اور سمندر ہمیشہ نہایت محبوب موضوعات رہے ہیں۔ ان چیزوں کے بیان اور منظر کشی کے لئے اسی دھرتی کے پھل پھول اور وحوش و طیور سے کام لیا جاتا ہے۔ بے تال پچیسی کی پہلی ہی کہانی میں ایک خوبصورت تالاب کا مرقع اس طرح پیش کیا گیا ہے:۔

"..... اُس کے کنارے ہنس۔ چکوا۔ چکوی۔ بگلے ..... سب کے سب کلول میں تھے ..... کنول تالاب میں پھولے ہوئے تھے رنگ برنگ کے پھول بن بن پھول رہے تھے اُن پر بھنوروں کے جُھنڈ کے جُھنڈ گونج رہے تھے۔"

یہ ہنس۔ چکوا۔ چکوی۔ بگلے۔ کنول اور بھونروں کے جُھنڈ ہندی ادب کی دین ہیں ورنہ اب تک ہم قُمری۔ عندلیب۔ ہُدہُد اور نرگس و ریحان سے ہی واقف تھے۔

یہ تو اِس دُنیا کا بیان ہے۔ اب تصورات کی دُنیا کا ایک حسین منظر دیکھئے:۔

"اتفاقاً نظر اس کی سمندر کی طرف جا پڑی۔ دیکھتا کیا ہے ایک ایسا کنچن کا پیڑ اس میں سے نکلا کہ جس کے پتے زمرد کے۔ پھول پکھراج کے پھل موتی کے ہیں۔ اُس درخت پر اِتی سُندر ناگکہ بین ہاتھ میں لئے مدھر کومل سُروں سے بیٹھی گاتی ہے۔ بعد ایک گھڑی کے وہ ترور سمندر میں الوپ ہوگیا۔" (گیارھویں کہانی)

بالکل طلسماتی دُنیا ہے لیکن ہندی کے سبک اور شیریں الفاظ۔ کنچن۔ اتی سندر ناگکہ۔ بین اور مدھر کومل سروں نے اس میں کس درجہ مدھرتا اور کوملتا بھر دی ہے۔

ادب میں تشبیہوں کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ تشبیہ سے کسی زبان کے بولنے والوں کے معیارِ حُسن اور طرزِ معاشرت کی بھی آئینہ داری ہوتی ہے اسی لئے ہر زبان کی اپنی مخصوص تشبیہیں ہوتی ہیں۔ مثلاً اُردو فارسی میں آنکھ کو نرگس اور بادام سے مشابہ کرتے ہیں جبکہ ہندی میں اسے کنول کی کلی اور کھنجن سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اُردو میں حُسن و عشق کا افسانہ شمع و پروانہ کی سرگذشت ہے جبکہ ہندی میں یہ چاند اور چکور کی کہانی ہے بے تال پچیسی میں اکثر و بیشتر ہندی تشبیہیں استعمال کی گئی ہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں کہانی میں چمپاپور نگر کی راجکماری تربھون سندری کا سراپا دیکھئے:۔

"اس کا مکھ چندرماں سا۔ بال گھٹا سے۔ آنکھیں مرگ کی سی۔ بھنویں دھنک سی۔ ناک کیر (طوطے) کی سی۔ گلا کپوت (کبوتر) کا سا۔ دانت انار کے دانے۔ ہونٹھوں کی لالی کندوری کی سی۔ کمر جیتے کی سی۔ ہاتھ پاؤں کومل کنول سے۔ رنگ چمپے کا سا۔ غرض اس کے جوبن کی جوت دن بدن بڑھتی تھی ..."

اور سولھویں کہانی میں رتن دت سیٹھ کی بیٹی اُنمادنی کے حُسن کا بیان اور اس کا ہندی اسلوب یہ ہے:۔ "حُسن ایسا گویا اندھیرے گھر کا اُجالا۔ آنکھیں مرگ کی سی۔ چوٹی ناگن سی۔ بھویں کمان سی۔ ناک کیر کی سی۔ بتیسی موتی کی لڑی سے۔ ہونٹھ کندوری کی مانند۔ گلا کپوت کا سا۔ کمر جیتے کی سی۔ ہاتھ پاؤں کومل کنول سے۔" چندرمکھی۔ چمپا برنی۔ ہنس گوتی۔ کوکل بینی[1]۔ جس کے روپ کو دیکھ اندر کی اپسرا بھی لجائے اِس پرکار کی سندری سب سلکشن بھری ...."

کتنی حسین۔ کتنی خوبصورت اور کتنی دلفریب تصویر ہے۔ ہر تشبیہ ہندی سے مستعار۔

---

[1] ۔ ماہرو۔ چمپا کے رنگ والی۔ ہنس کی چال۔ کوئل کی آواز والی۔

Activate Windows

نہ صرف مرئی بلکہ غیر مرئی روپ - رنگ - رفتار آواز اور صفات کے لئے بھی ہندی تشبیہوں کا ہی استعمال کیا گیا ہے۔

تشبیہ اور تلمیح میں دو قدم کا فاصلہ ہے۔ اکثر جگہ تو ہم تلمیح کو تشبیہ کی طرح ہی استعمال کرتے ہیں۔ جب ہم داغِ عشق کو چراغِ طور سے - مُخیّر کو حاتم سے - اور کسی حسین خوبرو کو یوسف سے مشابہہ کرتے ہیں تو ہم تلمیح کی مدد سے کسی خاص واقعے یا فرد کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بے تال پچیسی میں تشبیہ کے پردے میں جگہ جگہ ہندی ادبی تلمیحوں کا استعمال کیا گیا ہے جس کی وجہ سے اُردو ادب کا دامن اُن روایات سے مالا مال ہوگیا جن کی طرف وہ تلمیحات اشارہ کرتی ہیں۔

بے تال پچیسی کی بارہویں کہانی میں ہری سوامی "کام دیو کے سمان سُندر اور شاستر میں برہسپتی کے برابر" بتایا گیا ہے اور اس کا دھن کُبیر کا سا ہے۔ چودھویں کہانی میں ایک برہمن راجا کو آشیرباد دیتا ہے تو کہتا ہے:- "جس کی سوبھا تریلوکی میں پھیل رہی ہے اور جن نے بونا ہو بلی کو چھلا - اور جن نے بندر ساتھ لے سمُدر کا پُل باندھا اور جن نے پربت ہاتھ پر رکھ کے اِندر سے برج کے گوال بال بچائے، سوئی واسدیو تمھاری رکشا کرے۔" تیئسویں[۲۳] کہانی میں راجا کا پروہت بشنو شرما کو اس طرح سمجھاتا ہے۔

"اس شریر کو سُکھ کہاں، کال کسی کو نہیں چھوڑتا ---- دیکھو جس کا ماما کنہیا اور پتا ارجُن، تس ابھیمنیو کو بھی کال نے نہ چھوڑا ---- ست یگ میں مان دھاتا ایسا راجا تھا جس نے دھرم سے ساری پرتھوی کو چھادیا تھا۔ تریتا میں شری رام چندر راجا کہ جس نے سمندر کا پُل باندھا، لنکا سا گڑھ توڑا، راون کو مارا۔ دواپر میں یدھشٹر نے ایسا راج کیا کہ اب تک گُن گاتے ہیں انھیں بھی کال نے نہ چھوڑا۔"

ان اقتباسات میں ہندی تلمیحات اور تصورات اس کثرت سے موجود ہیں کہ اگر اُن کی تفصیل بیان کرنی شروع کی جائے تو اس کے لئے خود ایک مستقل کتاب کی ضرورت ہوگی۔ صرف اتنا کہہ دینے پر اکتفا کیا جاتا ہے کہ یہ تمام تلمیحیں، ہندو دیومالا - پُرانوں - رامائن اور مہابھارت سے ماخوذ ہیں۔

بے تال پچیسی کی کہانیوں کی اصل بُنیاد ہندی معتقدات پر قائم ہے۔ اس لئے ہر بیان میں ہندی رموز و علائم کا سہارا لیا گیا ہے جوگ اور سنیاس کا ذکر ہے تو

"سر پر جٹا - ماتھے پر چاند - اُجل بھبھوت - دھولا جنیو - سیت کنول کا آسن - سفید سانپوں کی سیلی - مُنڈ مال گلے میں - ایک ہاتھ میں کھپر - دوسرے میں ترشول - مہابھیانی صورت" (اٹھارہویں کہانی) کا خیال آتا ہے جو مہادیو اور بھیروں کی روایتی تصویر کے ساز و سامان ہیں۔ راکشش کے سامنے قربانی دی جاتی ہے تو راجا پہلے چندن - اکشت پھول - دھوپ - دیپ - نیویدیہ - پھل - پان - وستر" لے کر پوجا کرتا ہے یکشنی ایک برہمن کے ساتھ رات گذارتی ہے تو اس سے پہلے "اسے من بھاتا کھانا کھلایا - اس کے بعد پاندان اس کے سمکھ رکھ دیا اور کیسر، چندن گلاب میں گھس کر اس کے بدن پر لگایا پھر اچھے وستر سگندھیوں سے باس کر پہنا پھولوں کی مال گلے میں ڈال وہاں سے پلنگ پر لا بٹھایا ----" (سترھویں کہانی)

اِن بیانات کا ایک ایک لفظ ہندی اثرات میں ڈوبا ہوا ہے، پان کیسر چندن گلاب سگندھ پھول مالا ہمیں ایک دفعہ واتسایین کے کام سوتر کی فضاؤں میں لے جاتے ہیں جہاں نائک کی زیبائش کے لئے اس قسم کے لوازمات کا ذکر کیا گیا ہے۔

"بے تال پچیسی میں کثرت سے کچھ گُر - کچھ شناخت کی باتیں کچھ روز شمار کر کے بتائے گئے ہیں اور اس ڈھنگ سے بتائے گئے ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ کے آزمودہ ہیں کسی شاستر میں لکھے ہیں ---- مثال دیکھئے - چوتھی کہانی میں تریا چرتر کے بارے میں ایک شخص سوچتا ہے:-

چنچل چیت کا - کالے سانپ کا - شستر دھاری کا بسواس نہ کیجئے اور تریا چرتر سے ڈریئے - کبیشر کیا برہن نہیں کرسکتا اور جوگی کیا کچھ نہیں جانتا - متوالا کیا کچھ نہیں کہتا رنڈی کیا نہیں کرسکتی ..... سچ ہے تریا چرتر اور پرش کا بھاگ یہ دیوتا بھی نہیں جانتے آدمی کی کیا مقدور ہے"۔ بالکل کہاوت کی سی آفاقی صداقت موجود ہے ہم اس میں کچھ گھٹانے بڑھانے کے مجاز نہیں ہیں ایک مثال اور سُن لیجئے تاکہ واضح ہو جائے کہ ان قولوں کا احاطہ کہاں تک ہے:-

"چھ باتیں آدمی کو ہلکا کر دیتی ہیں - ایک تو کھوٹے نر کی پریت - دوسرے بنا کارن کی ہنسی - تیسرے استری سے بواد - چوتھے اسجن سوامی کی سیوا - پانچویں گدھے کی سواری - چھٹے بنا سنسکرت کی بھاکا --" یہ اس زمانے کی باتیں ہیں جب شرفا سنسکرت بولتے

[۲۳] اُردو کی نثری داستانیں - طبع دوئم ص ۲۹۸

Activate Windows

تھے اور یہ انھیں سنسکرت بولنے والوں کے تصورات ہیں جو سورتی مسر کی برج بھاشا میں منعکس ہو کر بے تال پچیسی میں نظر آرہے ہیں۔ مظہر علی ولا نے بے تال پچیسی کی ہندی آمیز زبان کی وجہ کتاب جہانگیر شاہی میں درج کی ہے "اس کا ترجمہ للولال کب کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی بے تال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مُدرّس (گلکرسٹ) کی یوں ہی تھی[1] یہ صاحب کی مرضی ہو یا ولا اور للولال کا شوق ہو لیکن بے تال پچیسی میں ہندی اور اُردو کی دیواریں مسمار ہو کر رہ گئی ہیں۔

سنگھاسن بتیسی:۔

راجہ بکرم سے متعلق سنسکرت الاصل کہانیوں کا ایک اور معروف مجموعہ سنگھاسن بتیسی کے نام سے ملتا ہے۔ بے تال پچیسی میں معمہ نما پیچیدہ سوالوں کے جواب بکرم سے دلوا کر اس کی عقل و فراست کی قصیدہ خوانی کی گئی ہے جبکہ سنگھاسن بتیسی میں بکرم کی جرأت و شجاعت اور جود و سخا کے پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے!

سنسکرت میں سنگھاسن بتیسی کے نثری، منظوم اور نثر و نظم کے ملے جُلے تین نسخے "سنگھاسن دواتری شنکا" (सिंहासन द्वात्रिंशिका)۔ دواترن شت پُتلکا (द्वात्रिंशत्पुत्तलिका) اور وکرم چرت کے ناموں سے ملتے ہیں[2]۔ لیکن ان کے مصنفوں کا نام معلوم نہیں۔ بعض نسخوں میں مصنف کی حیثیت سے کالی داس اور ورا روچی کے نام ملتے ہیں لیکن اُن کی صحت مشکوک ہے[3]۔ بعض جین نسخوں کے مطابق ان کا متن کسی مُنی شیمانکر کی مراٹھی سنگھاسن بتیسی کی بنیاد پر مرتب کیا گیا ہے لیکن موجودہ سنسکرت نسخوں کی زبان اتنی ملتی جُلتی ہے کہ ان کی مہاراشٹری اصل قرینِ قیاس نہیں۔ ایک جین نسخے میں مصنف کا نام 'سدھ لین دواکر' ملتا ہے دو نسخوں میں رام چندر نام ہے لیکن وہاں غالباً یہ نام رام چندر جی کی مناجات کے طور پر استعمال کیا گیا ہے خلاصہ یہ ہے کہ سنگھاسن بتیسی کے مصنف کے بارے میں یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا[4]۔

سنگھاسن بتیسی کی تمام کہانیوں کا مخاطب راجہ بھوج ہے اور اُسے 'اگیانی باولا'

---

[1] مقدمہ 'مادھونل اور کام کندلا' مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۵ء ص ۱۴

[2] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا ص ۳۵۱۔ [3] و [4] نثری داستانیں طبع دوئم ۳۰۴۔

Activate Windows

(نویں کہانی) تو پتت ہو کر نرکوں کا بھوگ کرے گا' (اکیسویں کہانی)۔ اور جل کر بھسم ہو جائیگا لاج نہیں آتی' (۲۳ ویں کہانی) جیسے توہین آمیز الفاظ کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ ہر کہانی راجہ بھوج کے مُنھ پر ایک اہانت آمیز طمانچہ ہے اس سے خیال ہوتا ہے کہ یہ کہانیاں دھار کے راجہ بھوج (۱۰۱۸ تا ۱۰۵۵ء)[1] کے عہد کے بلکہ اس کے خاندان کی حکومت ختم ہو جانے کے بھی کافی بعد لکھی گئی ہوں گی۔ جین نسخوں کی ساتویں کہانی میں ایک لفظ "دان کھنڈ" آتا ہے جو ہیماوری کی تصنیف "چترورگ چنتامنی" کی طرف اشارہ کرتا ہے[2] جس کے معنی یہ ہیں کہ سنگھاسن بتیسی تیرھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصنیف نہیں ہے۔

پین سیلوینیا یونیورسٹی کے سنسکرت پروفیسر ایڈگرٹن EDGERTON نے دو جلدوں میں سنگھاسن بتیسی کو مرتب کیا ہے۔ پہلی جلد میں سنگھاسن بتیسی کے چار سنسکرت مخطوطوں کا انگریزی ترجمہ ہے اور دوسری جلد میں اُن مخطوطوں کا سنسکرت متن رومن رسم الخط میں درج کیا گیا ہے۔ ایڈگرٹن کو سنسکرت کے پانچ نسخے مل گئے تھے (۱) جنوبی نسخہ جو اصل کی بہترین ترجمانی کرتا ہے (۲) ایک منظوم نسخہ۔ (۳) جین نسخہ۔ (۴) مختصر نسخہ۔ (۵) اور دراروچی والا نسخہ جو بنگلہ رسم الخط میں ہے اور بنگال سے حاصل کیا گیا تھا۔[3]

سنسکرت سنگھاسن بتیسی کو سُندر داس کوی نے "۱۶۳۳ء کے لگ بھگ"[4] برج بھاشا کا جامہ پہنایا۔ سُندر داس گوالیار کا برہمن تھا اور شاہ جہاں کے دربار میں باریاب تھا آچاریہ رام چندر شُکل نے اس کی ایک اور تصنیف 'سندر شرنگار' کا سالِ تصنیف ۱۶۳۱ء (سمبت ۱۶۸۸ بکرم) لکھا ہے[5]۔ گریرسن نے بھی سُندر داس کو ۱۶۳۱ء میں موجود بتایا ہے[6]۔ اس لئے ان کی سنگھاسن بتیسی کی تاریخ '۱۶۳۳ء کے لگ بھگ' صحیح معلوم ہوتی ہے۔ ۱۷۵۰ء میں برج بھاشا ہی میں سوم ناتھ نے سُجان ولاس کے نام سے سنگھاسن بتیسی کا منظوم ترجمہ کیا۔[7] زیرِ نظر سنگھاسن بتیسی سُندر داس کے

---

[1] ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ۱۹۶۱ء ص ۱۰۴۹۔ [2] نثری داستانیں طبع دوئم ۳۰۴۔

[3] نثری داستانیں طبع دوئم ص ۳۰۳۔ [4] ہندی ساہتیہ کوش بھاگ ۲ طبع اول ۱۹۶۳ء ص ۵۹۱۔

[5] ہندی ساہتیہ کا اتہاس پندرھواں ایڈیشن ص ۲۲۰۔ [6] ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان اندراج ۱۴۲

[7] ہندی ساہتیہ کوش بھاگ ۲ ص ۵۹۱۔

برج بھاشا ترجمے سے فورٹ ولیم کالج میں کاظم علی جوان اور للولال نے ترجمہ کی۔

گریرسن نے اس سنگھاسن بتیسی کی تصنیف کی تاریخ ۱۸۰۲ء دی ہے[1] لیکن گلکرسٹ کی ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء کی رپورٹ کے مطابق اس کتاب کے چھتیس[36] صفحات رپورٹ کے وقت تک چھپ چکے تھے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ ترجمہ ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکا تھا لیکن دوسری کتابوں کے ساتھ اس کی طباعت بھی روک دی گئی تھی۔ اس کا کچھ جزو گلکرسٹ کی بیاضِ ہندی میں شامل کیا گیا تھا۔ ۱۸۰۵ء میں پوری کتاب ہندی رسم الخط میں شائع ہوئی اُردو رسم الخط طبع اول کی تاریخ واضح نہیں لیکن انڈیا آفس میں ۱۸۰۸ء کا لکھنؤ کا مطبوعہ ایک اُردو ایڈیشن موجود ہے[2] چونکہ سنگھاسن بتیسی میں بھاشا کا عنصر غالب تھا اس لئے ۱۹۴۱ء میں مجنوں گورکھپوری نے اس کی کہانیوں کا خلاصہ ایسی زبان میں منتقل کیا "جس کو مدرسوں میں ادنیٰ جماعتوں کے طلبا اور خصوصاً خود مجنوں صاحب کا بچہ جس کی عمر اس وقت دس سال تھی سمجھ سکیں۔ مجنوں پہلے ہی صفحے پر راجہ بھوج کو طاقت میں رستم۔ انصاف میں نوشیرواں اور سخاوت میں حاتم سے شابہ کرتے ہیں[3]۔ حالانکہ ان تلمیحات و تشبیہات کا سنگھاسن بتیسی میں پتہ نہیں شاید سنگھاسن بتیسی کو بھاشا کے غالب عنصر سے پاک کرنے کے لئے ایسا کیا گیا ہے[4]۔

سنگھاسن بتیسی پر ہندی اثرات کی نشاندہی سے پہلے اس کی بنیادی کہانی بتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ راجہ بھوج کے عہدِ حکومت میں ایک کسان نے اپنے کھیت میں مچان باندھا لیکن جیسے ہی وہ اس مچان پر چڑھتا تو کہنے لگتا "کہاں ہے راجہ بھوج اسے گرفتار کر کے ہمارے سامنے پیش کرو۔ یہاں کے راجہ ہم ہیں"۔ مچان سے اُترتے ہی کسان پھر عقل و ہوش کی باتیں کرنے لگتا۔ جوتشیوں نے بتایا کہ جہاں مچان بندھا ہوا ہے وہاں زمین میں خزانہ دفن ہے چنانچہ زمین کھدوائی گئی۔ وہاں خزانہ تو نہ نکلا لیکن ایک بیش قیمت سنگھاسن (تختِ شاہی) برآمد ہوا۔ جس میں پایوں کی بجائے بتیس[32] پتلیاں لگی ہوئی تھیں۔ راجہ بھوج نے سنگھاسن پر بیٹھنا چاہا تو ایک پتلی بولنے لگی اور کہا کہ یہ تخت

---

[1] ۔ ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان اندراج ۲۹۔ [2] گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۱۴۵۔
[3] نثری داستانیں طبع دوئم ص ۲۰۵۔ [4] سنگھاسن بتیسی اثر مجنوں گورکھپوری طبع اول ص ۱-۲۔
[5] نوٹ۔ سنگھاسن بتیسی کے مختلف نسخوں کی فہرست "نثری داستانیں" از ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع دوئم کے ص ۶۹۵-۶۹۶ پر دی ہوئی ہے۔

Activate Windows

راجہ بکرم کا ہے اس پر وہی شخص بیٹھ سکتا ہے جو بکرم کی طرح شجاع و مخیر ہو اس کے بعد پتلی نے بکرم کی شجاعت و سخاوت کی ایک کہانی سنائی۔ بھوج اُس دن تو تخت پر نہ بیٹھا لیکن دوسرے دن پھر تخت پر بیٹھنے کا ارادہ کیا اس مرتبہ دوسری پتلی نے اسی طرح کی کہانی سنائی اور راجہ کو تخت پر بیٹھنے سے باز رکھا۔ چھبیس[26] دن یہی سلسلہ چلتا رہا۔ ستائیسویں دن راجہ تخت پر بیٹھنے پر آمادہ ہو گیا لیکن جیسے ہی اس نے تخت پر ہاتھ رکھ کر قدم بڑھایا وہ اندھا ہو گیا اور اس کا ہاتھ تخت سے چپک گیا پتلیوں کے بتانے پر بھوج نے بکرم کا نام لیا تو بینائی واپس آ گئی اور ہاتھ بھی تخت سے چھوٹ گیا۔ اس کے بعد بھوج پھر روزانہ تخت پر بیٹھنے کی کوشش کرتا رہا اور پتلیاں اُسے کہانی سناتی رہیں۔ بتیس[32] دن کے بعد مجبور ہو کر راجہ بھوج نے سنگھاسن کو پھر زمین میں دبوا دیا اور خود راج پاٹ چھوڑ کر سنیاسی ہو گیا ان بتیس پتلیوں نے جو کہانیاں سنائی تھیں اُنھیں کے مجموعے کا نام سنگھاسن بتیسی ہے!

سنگھاسن بتیسی کو کلاسکی اُردو ادب میں ایک اہم مقام حاصل ہے اور چونکہ وہ سنسکرت سے برج بھاشا کے سہارے اُردو میں آئی ہے اس لئے اُسے ہندی سے متاثر اُردو تصانیف کی صفِ اول میں جگہ دی جاتی ہے۔

سنگھاسن بتیسی کی کہانیوں پر ہندی دیو مالا اور ہندی لوک کتھاؤں کا گہرا اثر ہے۔ اندر لوک، پاتال لوک، مرتیو لوک، کیلاش، شیو، مہادیو، پاربتی، سرسوتی، سورج دیوتا، کام دیو، شیش ناگ، وشو کرما، جم کے دوت، ہنومان، کرشن، راجہ نل، یدھشٹر، راجہ ہریش چندر اور راجہ کرن کا اس میں بار بار ذکر آتا ہے۔ مافوق فطرت مخلوقات میں سدھ۔ یوگی۔ یتی۔ دیو۔ دیت۔ بیر۔ راکشش۔ بے تال۔ کنکالنی۔ یوگنی اور دیوی اس کی کہانیوں پر بے طرح چھائے ہوئے ہیں۔ راجہ بکرم کو دیوی دیوتاؤں سے طرح طرح کے کراماتی تحفے ملتے ہیں مثلاً ان پر نا تھیلی جس سے کھانے کی جو چیز مانگو وہی ملے۔ ایسا بڑا جس سے لاکھ روپیہ روز ملیں۔ ایسا کنول جو روز ایک لال اُگلے۔ ایسا موہنی ملک جس کے لگانے والے سے ہر آدمی خائف رہے۔ ایسی کھڑیا جس سے دن کو جو تصویر بنا دو رات کو وہی زندہ ہو کر حاضر رہے۔ ایسی وجے مالا جس کا پہننے والا ہر جگہ کامیاب رہے۔ اور ایسا امرت جس کے چھڑکنے سے مُردہ جی اُٹھے لیکن بکرم کی سخاوت کا

یہ حال ہے کہ وہ ہر تحفے کو بغیر جبیں پر شکن لائے کسی بھی حاجت مند کو بخش دیتا ہے۔

ہمارے موضوع کے لئے یہ امر قابل توجہ ہے کہ سنگھاسن بتیسی کے یہ تمام دیو مالائی کردار۔ مافوق فطرت مخلوقات اور اَن پورنا۔ موہنی تلک۔ کنول اور امرت جیسے تحائف سب ہندی ادب کے تصورات ہیں۔ اسی طرح امرت چھڑکنے سے مُردے کا جی اُٹھنا (چھٹی و بیسویں کہانی)۔ عورت کو بندریا بنا دینا (آٹھویں کہانی) سر کٹے ہوئے دھڑ سے دو اور دیو پیدا ہو جانا (بارھویں)۔ پاتال کے راجہ کے پاس دعوت بھیجنا اور سمندر کا برہمن کے روپ میں ظاہر ہونا (چودھویں)۔ جیوتش (پندرھویں)۔ سامدرک (۱۹ ویں) جوگ۔ دھیان اور سنادھی وغیرہ تمام تصورات خالص ہندی میں۔ اور انھیں کی بنیادوں پر سنگھاسن بتیسی کی کہانیوں کی فلک بوس عمارت کی تعمیر کی گئی ہے۔

موضوع سے قطع نظر اگر طرز بیان پر نظر ڈالی جائے تو سنگھاسن بتیسی پر ہندی ادب کی پرچھائیں اور بھی گہری نظر آتی ہے۔ حُسن و جمال کے مرقعے۔ حسینان برق وش کے سراپا۔ باغ اور تالاب کے بیان۔ محلوں اور درباروں کی زینت و آرائش، غرض ہر تصویر میں خالص ہندی رنگ بھرے ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر خود سنگھاسن میں لگی ہوئی اُن بیجان پُتلیوں کے حسن کی تعریف کا انداز دیکھئے جن کی زبان سے سنگھاسن بتیسی کی کہانیاں کہلوائی گئی ہیں۔ زمین میں دبے ہوئے سنگھاسن کو نکال کر جب دُھلوا کر صاف کرایا گیا تو:۔

"پُتلیاں بن کر ایسی کھڑی ہوئیں کہ گویا ابھی بولتی ہیں۔ آنکھیں ہرن کی سی۔ کمر چیتے کی سی۔ پاؤں کا یہ انداز جیسے ہنس کی چال۔ جنھوں نے صورت ان کی دیکھی اپنی آنکھوں کی پتلیوں میں جگہ دی۔"

اور ایک دیو کے پیٹ میں رہنے والی موہنی کے حُسن کا بیان یہ ہے:۔

"چمپک ورنی۔ مرگ نینی۔ گج گامنی۔ کٹی کیہری۔ چندر مکھی" نکھ سکھ سے ایسی کہ ہنسی سے پھول جھڑتے ہیں۔ اور سگندھ سے بھونرے منڈلاتے ہیں (گیارھویں کہانی)۔

ظاہر ہے یہ تمام تشبیہیں اور تصورات ہندی ادب سے ماخوذ ہیں۔

بے تال پچیسی کے سلسلے میں ہم کہہ آئے ہیں کہ ہندی ادب میں دریا۔ تالاب۔ سمندر

۱۔ چمپا کے رنگ والی۔ آہو چشم۔ ہاتھی کی سی چال والی۔ شیر کی سی کمر والی۔ ماہرو۔

کے بیانات نہایت مقبول ہیں۔ سنگھاسن بتیسی میں بھی یہ بیانات بار بار نظر نواز ہوتے ہیں۔ نمونے کے لئے ایک تالاب کا حسین منظر دیکھئے:۔

"راجہ نے وہ تالاب دیکھا چاروں گھاٹ اس کے پکے بنے ہیں ہنس بگلے اس میں پھرتے ہیں مُرغابیاں۔ مور۔ پنڈبیاں کلول کرتی ہیں۔ کمل کے پھولوں پر بھونرے گونج رہے ہیں۔ مور بول رہے ہیں۔ کوئل کوک رہی ہیں اور طرح طرح کے پکشی ہُلاس میں ہیں۔ پھولوں کی سُگندھ کے ساتھ پَون چلی آتی ہے اور پھرہ دار درختوں کی ڈالیاں لچکے کھاتی ہیں۔ راجہ یہ سماں دیکھ کر بہت خوش ہوا۔ (چھٹی کہانی)

راجہ ہی پر کیا منحصر ہے یہ سماں دیکھ کر کون ایسا ہوگا جو خوش نہ ہوگا۔ دو سطروں میں ایک جگہ بسنت کا بیان بھی دیکھئے:۔

"ایک دن بسنت رتو میں ٹیسو پھولا ہوا تھا اور مول آیا ہوا تھا۔ کوئل کوک رہی تھی۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی۔ راجا بکرماجیت اپنے باغ میں بیٹھا ہوا ہنڈول جھُول رہا تھا۔"
(دسویں کہانی)

یہ بیانات کتنے سیدھے سادے ہیں لیکن کتنے دلکش۔ ہر چیز جانی پہچانی ہے۔ ہنس۔ بگلے۔ مور۔ پنڈبی۔ کمل۔ بھونرے۔ مور۔ کوئل۔ پھولوں کی سگندھ۔ ٹیسو۔ مول اور ٹھنڈی ہوا سے کون ایسا ہوگا جو واقف نہ ہو۔ یہاں دور از کار تشبیہیں اور بعید از قیاس استعارے نہیں ہیں۔ نسترن و یاسمن۔ شمشاد و طوبیٰ۔ عندلیب و بلبل اور نسیم و شمیم کا ذکر نہیں ہے لیکن مصنف جو کچھ بیان کرتا ہے دل میں اُترتا چلا جاتا ہے۔ ذہن بغیر کسی کوشش کے اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

یہ نمونے سراپا نگاری اور مناظر فطرت کی مرقع کشی کے تھے اب درباروں اور محلاتِ شاہی کی زینت و آرائش کے بیان کا ہندی انداز ملاحظہ فرمائیے۔ بکرمادیتہ کے دربار کا ذکر اس طرح آتا ہے:۔

"ایک دن راجہ بیر بکرماوتیہ سبھا میں اندر کے سمان بیٹھا تھا۔ گندھرب۔ دُھرپدوں میں گا رہے تھے۔ یا ترت کر بھاؤ بتا رہی تھی کہیں بھاٹ کھڑے ہوئے جس برن کر رہے تھے۔ کسی طرف برہمن بید پاٹھ کر رہے تھے۔۔۔ سبھا میں ایک سے ایک چُتر اور ویر بیٹھا تھا اور اُن میں راجہ اندر کی طرح بیٹھا

Activate Windows

تھا۔" (سترھویں کہانی)

اور اسی کہانی میں پاتال لوک کے شیش ناگ کے محل کی تصویر ان الفاظ میں پیش کی گئی ہے:۔

"وہ کنچن کا مندر رتنوں سے جڑا ہوا جگمگا رہا ہے اور ایسی اُس کی جوت ہے کہ جس کے پرکاش سے رات دن ایک سا ہی معلوم ہوتا ہے۔ دوار دوار پر کمل کے پھولوں کی بندھن وار بندھی ہوئی ہے اور گھر گھر آنند ہو رہے ہیں۔"

ان اقتباسات کی نہ صرف زبان اور اسلوب بیان ہندی سے متاثر ہے بلکہ تمام تر تصورات بھی ہندی سے ماخوذ ہیں یہاں نہ ظلِ سبحانی تختِ طاؤس پر رونق افروز ہیں نہ باادب باملاحظہ کی للکاریں ہیں۔ بلکہ بھانمیں مدھر سُروں اور نرت بھاؤں میں موسیقی بہہ رہی ہے برہمن وید پاٹھ کر رہے ہیں۔ اور رتنوں سے جگ مگ جگ مگ کرتے ہوئے کنچن مندر۔ کمل کے پھولوں کی بندھن وارین اور گھر گھر کے آنند منگل، ہمیں ایک سکون افزا ہندی فضا میں پہنچا دیتے ہیں۔

سنگھاسن بتیسی، بے تال پچیسی کے مقابلے میں کم مرتبے کی کتاب ہے۔ اکیسویں یعنی کام کندلا کی کہانی کے علاوہ اس کی کہانیاں معمولی درجے کی ہیں۔ اس کی بنیادی کہانی بھی نہایت ناقص ہے۔ چھبیسویں دن راجہ بھوج کے اندھا ہو جانے کے باوجود کہانی کو بغیر کسی قسم کا نیا موڑ دیے راجہ کی سنگھاسن پر بیٹھنے کی کوشش مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے اگر یہی کہانی آخری ہوتی تو کتاب کا ایک بڑا سقم دور ہو جاتا۔ اس کے باوجود سنگھاسن بتیسی کی کہانیوں میں اس زمانے کی معاشرت کے متعلق بعض معلومات افزا اشارے ملتے ہیں۔ مثلاً مبارک کاموں میں بھینسوں اور بکروں کی قربانی دی جاتی تھی۔ راجاؤں کے یہاں چاروں برن کی رانیاں ہو سکتی تھیں۔ شادی بیاہ میں لڑکی لڑکے کو دیکھنے برہمن بھیجے جاتے تھے۔ برہمن عموماً بھوکے اور بھیک مانگنے والے ہوتے تھے۔ ہر کام پنڈتوں اور جوتشیوں سے مہورت نکلوا کر ہوتا تھا۔ دیوی دیوتاؤں پر بے حد اعتقاد تھا۔ رقص و موسیقی کو معزز مقام حاصل تھا۔ تپسویوں کی بددعا سے لوگ بے حد ڈرتے تھے سلطنت عموماً اتنی چھوٹی ہوتی تھی کہ شکار کھیلتے کھیلتے شام تک اپنی سلطنت سے راجہ بہت دور نکل جاتا تھا۔ دوسرے راجاؤں حتیٰ کہ اپنے بھائیوں کو مار کر راجہ بن بیٹھنا معمولی بات تھی۔ کثرتِ

Activate Windows

ازدواج اور عورتوں کی بدچلنی عام تھی لیکن سنگھاسن بتیسی میں شراب کا ذکر حیرت انگیز طور سے مفقود تھی۔

سنگھاسن بتیسی میں بعض شدید نظریاتی اختلاف پائے جاتے ہیں۔ پندرھویں کہانی میں ریچھ کی زبانی یہ نصیحت ملتی ہے کہ "جتنا پاپ راجہ کے مارنے۔ برکش کاٹنے۔ جھوٹ بولنے۔ گھر جلانے اور وشواش گھات کرنے کا ہوتا ہے اتنا ہی شرناگت کے مارنے سے....." لیکن بنیادی کہانی ہی میں برہم جیت نے دھار کے راجہ کے ساتھ وشواش گھات کیا اور اُسے مار ڈالا۔ خود بکرم جس کی تعریف میں ہر پتلی رطب اللسان ہے اپنے بھائی شنکھ کو مار کر راجہ بن بیٹھتا ہے۔ اس طرح آٹھویں کہانی میں بکرم جب پشپاوتی کی لڑکی کے ساتھ شب باش کرنے کے بعد اُسے اپنے ساتھ چلنے کو کہتا ہے تو وہ اس اندیشے کا اظہار کرتی ہے کہ کہیں بکرم اُسے کسی اور کو نہ دیدے۔ اس پر بکرم کہتا ہے "یہ کبھی نہیں ہو سکتا کہ کوئی اپنی استری کو پر پُرش (غیر مرد) کو دیدے یہ دھرم ورِدھ تمھا لوک ورِدھ ہے" لیکن یہی وکرم اکیسویں کہانی میں جب مادھو کو کام کندلا کے عشق میں مبتلا دیکھتا ہے تو اپنی رانیوں کو بناؤ سنگھار کرا کر مادھو کے سامنے پیش کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ان میں سے جو پسند ہو لے لو۔ یہاں رانیوں کو طوائفوں بلکہ جانوروں سے بدتر اور گھناؤنی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح چوبیسویں کہانی میں بکرم دھوکا دے کر ایک عورت سے اس کے شوہر کو قتل کرا دیتا ہے۔ بائیسویں کہانی میں چار بچوں کو پیدائش کے وقت سے جنگل میں انسانی سائے سے بھی دور رکھا جاتا ہے لیکن بارہ برس بعد جب وہ دربار میں لائے جاتے ہیں تو چاروں فلسفیانہ باتیں کرنے لگتے ہیں حالانکہ ظاہر ہے وہ گونگے ہونے چاہئیں تھے۔

سنگھاسن بتیسی جوان اور للو لال کی متفقہ کوششوں کا نتیجہ ہے لیکن کتاب کے چند ابتدائی صفحات کے علاوہ جہاں دھار نگری کا مغلیہ اور لکھنوی عہد کے بازاروں قلعوں اور محلوں جیسا نقشہ کھینچا گیا ہے پوری کتاب پر للو لال جی چھائے ہوئے نظر آتے ہیں اگر ہم یہ کہیں کہ سنگھاسن بتیسی اردو کی نسبت ہندی سے زیادہ قریب ہے تو غالباً یہ بالکل صحیح ہوگا۔

مادھونل اور کام کندلا

سنسکرت الاصل قصوں میں ایک اور قابل ذکر تالیف "مادھونل اور کام کندلا" ہے جسے فورٹ ولیم کالج میں مظہر علی خاں ولا نے للولال جی کی مدد سے ہندی سے اُردو میں منتقل کیا۔

مادھونل کام کندلا کی کہانی کے اصل ماخذ کا قطعیت کے ساتھ پتہ نہیں چلتا، لیکن ہندی محقق شری کرشن سیوک کٹنی کے مطابق یہ کہانی سب سے پہلے آنند دھر نے سنسکرت میں لکھی تھی[1] آنند دھر کی اس تصنیف کا نام 'مادھونل آکھیان' اور سال تصنیف سنہ ۱۲۱۳ء بتایا گیا ہے[2] یہ نثر اور نظم کی ایک مخلوط تصنیف ہے جس میں سنسکرت اشلوکوں کے علاوہ تیس چالیس اپ بھرنش کے دوہے بھی آتے ہیں۔

سنسکرت میں ہی کہانی 'مادھونل ناٹکم' کے نام سے بھی ملتی ہے[3] لیکن اس کے مصنف یا زمانہ تصنیف کے بارے میں کچھ پتہ نہیں چلتا۔ ڈاکٹر گیان چند جین سنتک سندر اور کویشور کے مصنف کچھ اور سنسکرت نسخوں کا بھی ذکر کرتے ہیں[4]

معلوم ہوتا ہے قدیم ہندی ادب میں یہ کہانی نہایت مقبول تھی۔ سولھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اٹھارہویں صدی کے وسط تک متعدد ہندی مصنفوں نے اس کہانی کو اپنی تصانیف کا موضوع بنایا ہے چنانچہ ۱۵۲۷ء میں گنپتی کائستھ نے جس کے باپ کا نام نرسا تھا اور جو نرمدا کے کنارے آمرپد نامی مقام کا رہنے والا تھا اس کہانی کو 'مادھونل کام کندلا پربند' کے نام سے شورسینی اپ بھرنش اور مغربی ہندی کی ملی جلی زبان میں دوہوں کی شکل میں لکھا[5] اس کے بعد لیکن ۱۵۴۳ء سے قبل کا لکھا ہوا ہندی اور سنسکرت کا ایک مخلوط نسخہ مادھونل کام کندلا کے نام سے ملتا ہے جس کا مصنف کوئی لالچ داس معلوم ہوتا ہے[6] سنہ ۱۵۴۳ء میں مادھو نشر مانے مادھونل

---

[1] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ از ڈاکٹر ہری کانت سریواستو۔ ۱۹۵۵ء ص ۲۱۹

[2] ۔ مدھیہ یگین پریما کھیان از ڈاکٹر شیام سنوہر پانڈے۔ ۱۹۶۱ء ص ۴۸

[3] ۔ مدھیہ یگین پریما کھیان ص ۴۸۔ [4] ۔ نثری داستانیں طبع دوئم ص ۳۰۱

[5] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ص ۲۵۲ و ۲۶۵۔ [6] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ص ۲۷۹

کام کندلا رس بلاس کے نام سے برج بھاشا میں[1] اور ۱۵۵۹ء میں کشل لابھ نے 'مادھونل کام کندلا چوپئی' کے نام سے اپ بھرنش کی پٹ ملی ہوئی چلتی ہوئی راجستھانی بولی میں اس کہانی کو لکھا۔ اس میں کہیں کہیں کافی صاف زبان کے دوہے بھی ملتے ہیں۔ نمونہ یہ ہے:۔

لالی میرے لال کی جت دیکھوں تت لال لالن دیکھن میں چلی میں بھی ہوئی گلال[2]

شاید ۱۵۵۹ء میں ہی پرشوتم داس وتس نے بھی مادھونل کتھا چوپئی لکھی[3]۔

۱۵۸۳ء سے قبل کسی وقت کی لکھی ہوئی لال کوی کی مادھونل کتھا کا ذکر بھی ملتا ہے[4] ۱۵۸۳ء (۹۹۱ ہجری) میں عالم نے مادھونل کام کندلا کے نام سے اودھی میں اس کہانی کو نظم کیا[5]۔ سنہ ۱۶۶۰ء میں 'مادھونل ناٹک' کے نام سے راج کوی کیس نے بھی اودھی ہی میں یہ کہانی لکھی ناٹک اس کا صرف نام ہی نام ہے ورنہ یہ سیدھی سادی دوہے چوپائی میں لکھی ہوئی منظوم کہانی ہے جس کا مخطوطہ ساہتیہ سمیلن پریاگ میں محفوظ ہے[6]

سنہ ۱۶۶۰ء کا کمتوبہ ایک نسخہ دامودر کی لکھی ہوئی 'مادھونل کتھا' کا ملتا ہے ظاہر ہے وہ اس سے قبل کی تصنیف ہوگی[7]۔ ۱۶۸۷ء میں جیسلمیر کے جوشی گنگا رام کے بیٹے جگناتھ نے مادھوپرتر کے نام سے[8] ۱۷۵۳ اور ۱۷۵۸ء کے درمیان بودھا بندیل کھنڈی نے برہ وارنش کے نام سے[9] اور ۱۷۵۵ء میں ہرنرائن نے مادھونل کام کندلا کے نام سے یہی کہانی لکھی[10]۔ بدھ سنگھ پنجابی نے مادھونل کی کہانی کا بھاشا میں ایک اچھا ترجمہ کیا[11]

مظہر علی خاں ولا زبان برج میں موتی رام کمیشور کے لکھے ہوئے قصہ مادھونل اور کام کندلا کا ذکر کرتے ہیں[12] سنہ ۱۹۰۴ء میں کسی نامعلوم مصنف نے "مادھونل کام کندلا ناٹک"[13] اور عہد حاضر میں پنڈت نتھا رام گوڑ ہاتھرسی نے کام کندلا نامی سوانگ لکھا[14]

---

[1] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ۱۹۵۵ء ص ۲۵۲۔ [2] و [3] ۔ مدھیہ یگین پریما کھیان ص ۱۰۵ و ۱۰۶۔

[4] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ص ۲۶۵۔ [5] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ص ۲۶۰

[6] ۔ [7] ۔ مدھیہ یگین پریما کھیان ص ۱۰۵ و ۱۰۶۔ [8] ۔ بھارتیہ پریما کھیان کاویہ ص ۲۷۸۔

[9] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل پندرھواں ایڈیشن ص ۳۰۷۔

[10] ۔ ماڈرن ورناکولر لٹریچر آف ہندوستان۔ گریرسن۔ اندراج نمبر ۸۷۲۔

[11] ۔ مقدر مادھونل کام کندلا سنہ ۱۹۶۵ء مرتبہ عبادت بریلوی ص ۱۹۔ [12] ۔ ہندی ناٹک، اودبھو اور وکاس از ڈاکٹر دشرتھ اوجھا طبع دوئم ص ۲۵۹۔ [13] ۔ ہندی ناٹک..... از ڈاکٹر دشرتھ اوجھا۔ طبع دوئم ص ۵۲۵۔

ہندی کی یہ مقبول و مانوس کہانی اُردو ادب میں حیرت انگیز طور سے مفقود نظر آتی ہے۔ نظم میں عباسی کی مثنوی کام کندلا کا نام لیا جا سکتا ہے جو اُس نے ۹-۱۷۸۹ء میں دکھنی زبان میں لکھی تھی تقسیم ہند سے پہلے اس کا مخطوطہ انجمن ترقی اُردو کے کتب خانے میں موجود تھا[1]۔ اٹھارھویں صدی کے آخر میں لالہ رام جس محیط و مغموم نے بھی اسی کہانی کو "مثنوی (شاید مثنوی) حُسن و عشق" (قلمی) کے نام سے لکھا ہے[2]

ولاؔ کی 'مادھونل اور کام کندلا' کا واحد مخطوطہ برٹش میوزیم کے کتب خانے میں محفوظ ہے ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ۱۹۶۵ء میں اسے طبع کرکے غالباً پہلی مرتبہ اُردو دنیا سے روشناس کرایا۔ اصل قصے کا متن کتاب کے اکسٹھ صفحات پر پھیلا ہوا ہے جس کے آخر میں ولاؔ کا یہ ترقیمہ درج ہے:-

"الحمد للہ کہ یہ رنگین و دلچسپ داستان تاریخ دسویں ذیقعدہ کی سنہ بارہ سو پندرہ ہجری مطابق سنہ اٹھارہ سو ایک عیسوی میں دو تاریخ ہجری و عیسوی کے تمام ہوئی۔۔۔۔"

اس کے بعد چھ اشعار کا قطعہ تاریخ دیا ہوا ہے جس کے ہجری و عیسوی سنوں کے شعار یہ ہیں:-

کہ تاریخ یہ ہے ز روئے بیاں — "کہی من لگن سب کتھا عشق کی"

(۱۲۱۳+۲=۱۲۱۵ ہجری)

سر جہل کر دور اور دیکھ لے — "فسانہ ہے کیسر عجیب و غریب"

(۱۸۰۴-۳=۱۸۰۱ء)[3]

اس طرح کتاب کی تاریخ تالیف ۱۰ ذیقعدہ ۱۲۱۵ھ جو مارچ ۱۸۰۱ء میں پڑتی ہے طبعیت کے ساتھ معلوم ہو جاتی ہے۔ صاحب 'ارباب نثر اُردو' کا یہ بیان کہ مترجم نے دو تاریخی قطعے لکھے ب سے سالِ ہجری ۱۲۱۵ اور دوسرے سے عیسوی سال ۱۸۰۲ نکلتا ہے" غلط ہو جاتا ہے ۱۲۱۲ ہجری کا متوازی سال ۱۸۰۱-۱۸۰۰ء ہے ۱۸۰۲ء نہیں۔ حامد حسن صاحب قادری

[1] و [2]۔ اُردو کی نثری داستانیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین۔ طبع دوم ص ۶۹۷۔

[3]۔ 'مادھونل اور کام کندلا' مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۵ء ص ۸۳۔

[4]۔ ارباب نثر اُردو۔ ۱۹۲۷ء ص ۱۶۲۔

کا بھی یہ بیان کہ "ولاؔ نے ڈاکٹر گلکرسٹ کی فرمائش سے ۱۸۰۲ء میں (مادھونل کام کندلا) مرتب کی"[1] سہو پر مبنی ہے۔

ڈاکٹر گلکرسٹ کی جنوری ۱۸۰۲ء کی رپورٹ کے مطابق یہ کتاب ہندی رسم الخط میں چھپنے کے لئے تیار تھی[2]۔ مولانا حامد حسن قادری کے مطابق اس کا انتخاب گلکرسٹ کی "بیاضِ ہندی" میں شامل ہوا تھا[3]۔ لیکن محمد عتیق نے بیاض ہندی کی جو تفصیل دی ہے اس میں یہ شامل نہیں ہے[4]۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ ۱۹۶۵ء سے پہلے یہ کتاب شائع نہیں ہوئی تھی کیونکہ اس کا کوئی مطبوعہ نسخہ کہیں نہیں ملتا۔

مادھونل اور کام کندلا کے جن ہندی نسخوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے اُن کی کہانیوں میں بعض شدید اختلافات پائے جاتے ہیں۔ گنپتی۔ کُشل لابھ اور بودھا کے یہاں مادھو اور کام کندلا کے پہلے جنموں کا حال بھی دیا ہے اور انھیں وہاں بھی ایک دوسرے پر عاشق دکھایا گیا ہے۔ خود پہلے جنم کی کہانیوں میں ان مصنفوں کے یہاں بے حد اختلافات ہیں۔ کُشل لابھ کے یہاں ایک جنم نہیں بلکہ پہلے دو جنموں کی کہانی دی ہے۔ گنپتی کے یہاں مادھو کے امتحان کے لئے عورتوں کو پھولوں کی پتیوں پر نہیں بلکہ کانٹے تلوں پر بٹھایا گیا تھا۔ بودھا کے یہاں مادھو اور مشہور سنسکرت ریاضی داں خاتون لیلاوتی کا معاشقہ بھی دکھایا گیا ہے اور آخر میں کام کندلا کی کوششوں سے لیلاوتی کی شادی بھی مادھونل سے ہو جاتی ہے اور تینوں آرام سے رہنے لگتے ہیں۔ لیکن عالم کی مصنفہ مادھونل اور کام کندلا کی کہانی اور تمام تفصیلات ہو بہو وہی ہیں جو مظہر علی ولاؔ کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ انتہا یہ ہے کہ بکرماجیت جب مندر کے دروازے پر مادھو کے لگائے ہوئے دوہے کو پڑھ کر مادھو کی تلاش کرانا ہے تو جوگٹنی (دلالہ) اسے تلاش کرکے لاتی ہے ولاؔ کی کتاب میں اس کا نام گیان متی آتا ہے۔ عالم کے یہاں بھی اس کا نام گیان متی ہی ملتا ہے جبکہ بودھا اور بعض دوسرے مصنفوں کے یہاں یہ کارنامہ بھوگ ولاسنی انجام دیتی ہے۔ آگے چل کر ہمیں ولاؔ کی کہانی کے ماخذ کا تعین کرتے وقت ولاؔ اور عالم کی کہانیوں کی اس مماثلت سے بہت مدد ملے گی۔

[1]۔ داستانِ تاریخ اُردو ص ۱۱۶۔ [2]۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۱۴۵۔

[3]۔ داستانِ تاریخ اردو۔ طبع دوم ص ۱۱۱۔ [4]۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد۔ بار اول۔ ص ۱۹۰۔

Activate Windows

'مادھونل اور کام کندلا' کی کہانی سنگھاسن بتیسی کی اکیسویں کہانی ہے لیکن سنگھاسن بتیسی میں یہ کہانی عملاً مادھو کی کامانگری میں موجودگی سے شروع ہوتی ہے۔ پہپاوتی یا وہاں کے راجہ گوبند رائے کے دربار میں مادھو کے امتحان کے لئے عورتوں کو پھولوں کی پتیوں پر بٹھانے کا اس میں کوئی ذکر نہیں ہے۔ سنگھاسن بتیسی میں راجہ بکرم مادھو کے سامنے اپنی تمام رانیوں کو کھڑی کر کے کہتا ہے کہ ان میں سے جو پسند ہو لے لے۔ ولا کے یہاں یہ چیز نہیں پائی جاتی باقی کہانی سنگھاسن بتیسی کی ہے۔

پنڈت وشوناتھ پرشاد مسر کے مطابق یہ کہانی سنسکرت کی سنگھاسن بتیسی میں نہیں ملتی اُن کی رائے میں یہ کہانی غالباً پراکرت اور اپ بھرنش کے زمانہ اتصال میں لکھی گئی ہے [1]

گریرسن کے مطابق یہ کہانی بہت پرانی ہے وہ اصل سنسکرت تصنیف کا ۱۵۹۳ء کا مکتوبہ ایک نسخہ بنگال ایشیاٹک سوسائٹی کے کتب خانے میں موجود بتاتے ہیں۔ اُس کی کہانی انھوں نے یہ بتائی ہے:۔

"پہپاوتی (مدھیہ پردیش کے بلہری مقام کا قدیم نام) میں ۸۶۲ء میں راجہ گوبند رائے راج کرتا تھا اس کے یہاں مادھو نامی ایک نہایت خوبرو برہمن ملازم تھا جسے ناچ گانے میں کمال حاصل تھا اور دوسرے علوم وفنون میں بھی ملکہ تھا اس لئے سبھی عورتیں اس کی محبت میں پھنس جاتی تھیں ان کے شوہروں نے راجہ سے شکایت کی اور مادھونل پہپاوتی سے نکالا گیا۔ وہاں سے وہ راجہ کام سین کی راجدھانی کامادتی چلا گیا۔ راجہ کے پاس ایک حسین رقاصہ کام کندلا نام کی تھی مادھو اس کے عشق میں پڑ گیا جس کی وجہ سے وہ کامادتی سے نکالا گیا۔ وہاں سے وہ اُجین پہنچا جہاں کا راجہ بکرماجیت ہر سائل کی مراد پوری کرنے کے لئے مشہور تھا۔ راجہ نے مادھو سے مدد کا وعدہ کیا اس کے بعد بکرماجیت نے کامادتی کو گھیر لیا۔ کام کندلا پکڑی گئی اور اسی وقت مادھو کو دے دی گئی۔ کچھ دنوں کے بعد بکرم کے حکم سے یہ دونوں پہپاوتی لوٹ آئے جہاں مادھو نے کام کندلا کے لئے ایک محل بنوا دیا جس کے کھنڈرات بھی دکھائی دیتے ہیں" [2]

[1] ۔ بھارتیہ پریاکھیان کادیہ از ڈاکٹر ہری کانت سریواستو۔ ۱۹۵۵ء۔ ص ۲۷۰۔

[2] ۔ دی ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان۔ گریرسن۔ اندراج نمبر ۶۲۹۔

یہ ایک عجیب بات ہے کہ مادھونل اور کام کندلا کو محض خیالی کردار قرار نہ دے کر انھیں ایک تاریخی حیثیت دینے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ مشہور ہندی محقق شری کرشن سیوک کٹنی نے دسمبر ۱۹۳۳ء میں منعقدہ ساتویں آل انڈیا اورینٹل کانفرنس بڑودہ میں ایک مضمون پڑھا تھا جس میں اس کہانی کی تاریخی اصلیت پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ کٹنی جی کے مطابق بھی پشپاوتی (پہپاوتی) موجودہ بلہری (BILHERI) ضلع جبلپور کا قدیم نام ہے اسے راجہ کرن (۱۰۴۰ تا ۱۰۸۰ء) نے نئے سرے سے آباد کیا تھا۔ گیارھویں صدی کے اواخر میں راجہ کیرتی برمن (कीर्ति वर्मन) نے راجہ کرن کو شکست دے کر پشپاوتی پر قبضہ کر لیا۔ بارھویں صدی کے اوائل میں جب گوبند چند قنوج کے راجہ ہوئے تو بلہری ان کے راج میں شامل ہو گیا۔ گوبند چند کے پروہت شنکر داس کا بیٹا مادھو نہایت خوبصورت تھا اور موسیقی میں کمال رکھتا تھا شہر کی عورتیں اس پر فریفتہ تھیں اس لئے راجہ گوبند چند نے مادھو کو عورتوں کو بدراہ کرنے کے الزام میں شہر سے نکال دیا وہاں سے مادھو ریاست خیرگڑھ کے شہر ڈوگر گڑھ پہنچا۔ ڈوگر گڑھ کے قریب ایک پہاڑی پر ایک محل کا کھنڈر اب بھی 'کام کندلا کے محل' کے نام سے مشہور ہے۔ غالباً ڈوگر گڑھ کا ہی نام کامادتی تھا [1]

محققین ایک قدم اور بھی آگے جاتے ہیں اور اس افسانے کے بکرماجیت کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ہیم چندر رے RAY کے ایک مضمون سے معلوم ہوتا ہے کہ راجہ کرن کے باپ راجہ گنگیہ دیو (गांगेय देव) نے بکرماجیت کا لقب اختیار کر لیا تھا اور یہ شیو کے بڑے بھگت تھے (زیر نظر کہانی میں بھی بکرم روزانہ مہادیو کے مندر میں آیا کرتا تھا وہیں انھوں نے مادھو کا لگا ہوا دوہا پڑھا تھا) ہو سکتا ہے کہ گنگیہ دیو کے وارثوں نے بھی بکرماجیت کا لقب قائم رکھا ہو اور انھیں کی مدد سے مادھونل نے کام کندلا کو حاصل کیا ہو [2]

گریرسن اور کٹنی جی کے بیانوں میں راجہ گوبند رائے کے عہد حکومت کے بارے میں ڈھائی تین سو سال کا فرق بیٹھتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر کام کندلا، مادھو پر اس

[1] ۔ بھارتیہ پریاکھیان کادیہ از ڈاکٹر ہری کانت سریواستو ۱۹۵۵ء ص ۲۲۴۔

[2] ۔

بُری طرح عاشق تھی تو ان دونوں کو چپکے سے کسی دوسرے شہر یا راج میں چلے جانے میں کیا امر مانع تھا۔ جو راجہ مادھو کے لئے دوسرے راج پر فوج کشی کر سکتا ہے وہ کام کندلا کو اپنے یہاں پناہ بھی دے سکتا تھا۔

ہمارے خیال میں مندرجہ بالا روایات کی بنا پر قصے کے افراد اور واقعات کو تاریخی حیثیت دینا احتیاط کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے بکرماجیت کا تصور خود سنگھاسن بتیسی سے ماخوذ ہے جہاں وہ ہر کہانی میں دوسروں کے لئے سخت سے سخت مصیبت جھیلنے کے لئے تیار رہتا ہے اور ان مصائب کے بعد اُسے جو فخر ملتا تھا اُسے کسی کو دے ڈالنے میں تامل نہ کرتا تھا۔ موجودہ کہانی میں زبردست فوج کشی کر کے کام کندلا کو حاصل کرنے کے بعد اُسے مادھو کو بخش دینا اِس سلسلے کی کڑی ہے۔

غالباً قدیم شہر بلہری کے کسی مادھو نامی خوبصورت ماہر موسیقی اور کسی حسین رقاصہ کام کندلا کا کوئی افسانۂ محبت لوک کتھا کی صورت میں مشہور چلا آتا ہوگا اسی کو لے کر پہلے سنسکرت میں سیدھی سادی کہانی لکھی گئی ہوگی بعد میں اُسے افسانوی مبالغہ آمیزی کے ساتھ سنگھاسن بتیسی میں شامل کر لیا گیا اور دوسری کہانیوں سے مشابہت پیدا کرنے کے لئے سنگھاسن بتیسی کی باقی تمام کہانیوں کی طرح ٹیپ کے بند کے طور پر راجہ بکرماجیت کا نام بھی اس میں جوڑ دیا گیا۔

سنسکرت میں "مادھونل اور کام کندلا" کی کہانی کسی مصنف یا شاعر کے دماغ کی پیداوار ہے یا یہ ایک حقیقی اور صحیح واقعہ ہے تحقیقی نقطۂ نظر سے یہ سوال نہایت اہم ہے لیکن یہاں ہمارے سامنے اس سے بھی اہم تر یہ مسئلہ درپیش ہے کہ خود مظہر علی ولاؔ کی مادھونل اور کام کندلا کا منبع ماخذ کیا ہے؟ ولاؔ نے اپنی کتاب کے 'دیباچۂ مولف' میں صراحتاً لکھا ہے:-

"۔۔۔۔ مظہر علی خاں متخلص بہ ولاؔ یہ قصہ مادھونل اور کام کندلا کا کہ زبانِ برج میں موتی رام کیشور نے کہا ہے۔۔۔۔ بہ محاورہ زبان اُردو بیان کیا کرتا ہے۔" [1]

لیکن یہ موتی رام کون تھے اور انھوں نے یہ کہانی زبان برج میں واقعی کبھی

[1] ۔ مادھونل اور کام کندلا مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۵ء ص ۱۹۔۲۰۔

Activate Windows

لکھی بھی ہے یا نہیں اس کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں۔ اُمید یہ کی جاتی تھی کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی جنھوں نے یہ کتاب ایک فاضلانہ مقدمہ اور پیش لفظ کے ساتھ شائع کی ہے اس پر کچھ روشنی ڈالیں گے لیکن انھوں نے صرف یہ کہہ کر پیچھا چھڑا لیا۔ "موتی رام کیشور برج بھاشا کا شاعر ہے اس کے حالات کسی کتاب میں نہیں ملتے۔[1] اگر اس کے حالات کسی کتاب میں نہیں ملتے تو یہ کیسے معلوم ہوا کہ وہ "برج بھاشا کا شاعر ہے؟"

ڈاکٹر گیان چند جین کے مطابق اس کہانی کا "سنسکرت سے موتی رام کوی نے برج بھاشا میں ترجمہ کیا۔ موتی رام ۱۶۸۳ء میں پیدا ہوئے"[2] یہ بیان انھوں نے گریرسن کے "ماڈرن لٹریچر آف ہندوستان" کے حوالے سے نقل کیا ہے۔ خود گریرسن کے یہاں موتی رام کے متعلق صرف یہ اندراج ملتا ہے:

"موتی رام۔ پیدائش ۱۶۸۳ء۔ ہزارا۔ مادھونل کی کہانی کے برج بھاشا میں ترجمے کرنے والے۔ اس ترجمے کا ترجمہ للولال جی نمبر ۶۲۹ اور مظہر علی خاں ولاؔ نے ہندوستانی میں کیا۔"[3]

گریرسن (۷ جنوری ۱۸۵۱ء۔ ۸ مارچ ۱۹۴۱ء)[4] کی کتاب ماڈرن ورناکیولر بجیز آف ناردن ہندوستان (مولفہ ۱۸۸۸ء) کے نام سے کتاب کے متعلق کچھ غلط فہمی ہوتی ہے۔ گریرسن نے دیباچے میں خود کہا ہے کہ ہندوستان سے ان کا مطلب صرف راجپوتانہ اور گنگا جمنا کے دوآبے سے ہے اور "میں نہ تو عربی فارسی کے اور نہ ادبی اُردو کے مصنفوں کا ذکر کر رہا ہوں" اس طرح یہ کتاب اصل میں شمالی ہند کے صرف ہندی شاعروں کا ایک فہرست نما تذکرہ ہے جس میں ہر شاعر کو ایک نمبر سلسلہ دے کر اس کے سامنے اس کا مختصر سا حال درج کر دیا ہے اور جس کتاب میں اس کے کلام کا نمونہ ملتا ہے اس کتاب کا نام دے دیا ہے۔ اس میں کُل ۹۵۱ شاعروں کا ذکر ہے جس میں سے ۸۸۶ شاعروں کا حال انھوں نے ہندی کی مشہور کتاب "شیو سنگھ سروج" (مولفہ ۱۸۷۷ء) سے لیا ہے۔

[1] ۔ مادھونل اور کام کندلا مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۵ء ص ۲۰۔ فٹ نوٹ۔

[2] ۔ نثری داستانیں طبع دوم ص ۳۰۱۔ [3] ۔ ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ناردن ہندوستان۔ از گریرسن۔ اندراج نمبر ۲۱۶۔ [4] ۔ ہندی ساہتیہ کا پرتھم اتہاس۔ ڈاکٹر کشوری لال گپت ۱۹۶۱ء ص ۱۹ و ۲۰

خود شیو سنگھ سروج میں موتی رام کا صرف ڈیڑھ سطری یہ بیان موجود ہے:

"موتی رام کوی۔ سمبت ۱۷۴۰ میں اُ (ہی)۔ ہزارے میں ان کے کوت ہیں۔"[1]

شیو سنگھ سروج میں اُ (ہی) کہیں اُتپن (پیدائش) اور کہیں اُپستھت (موجود) کے مخفف کے طور سے استعمال ہوا ہے لیکن زیادہ تر اس سے مُراد اُپستھت ہے جس دُہرے استعمال کی وجہ سے بعد کے مصنفوں کو بڑی غلط فہمیاں ہوئی ہیں اور گریرسن بھی اس سے نہ بچ سکے۔ گریرسن نے خود اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھا ہے کہ انھوں نے بیشتر سروج میں دیے ہوئے سنوں کو سال پیدائش سمجھ کر اختیار کیا ہے حالانکہ سروج کے بتائے سن سمبت اب تک جانچے جا سکے ہیں اُن میں ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی سب، شاعروں کے سال موجودگی ثابت ہوئے ہیں۔

گریرسن نے موتی رام کا جو بیان دیا ہے اس کا پہلا جز یقیناً شیو سنگھ سروج سے لیا گیا ہے۔ سمبت ۱۷۴۰ر ۱۶۸۳ء کو انھوں نے موتی رام کا سال پیدائش سمجھ لیا ہے جو صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ ہزارا میں ان کے کلام کا نمونہ ملنے کی اطلاع بھی سروج ہی سے ماخوذ ہے لیکن اُن کا یہ بیان کہ موتی رام نے برج بھاشا میں مادھونل کی کہانی کا ترجمہ کیا، اُن کا اپنا اضافہ ہے اور ظاہر ہے کہ اس اطلاع کا ماخذ خود للولال جی اور مظہر علی خاں ولا کی مادھونل کام کندلا کا دیباچہ ہے جس کا حوالہ وہ للولال کے ساتھ جن کا ذکر نمبر ۶۲۹ پر دیا ہوا ہے دے رہے ہیں اس طرح گریرسن کے بیان کو ولا کے بیان کی تائید کے لئے استعمال نہیں کیا جا سکتا کیونکہ گریرسن کی اطلاع کا تو ماخذ ہی خود ولا کا بیان ہے!

شیو سنگھ سروج میں جہاں سے گریرسن نے موتی رام کا سنہ پیدائش اور ہزارا کا نام لیا ہے موتی رام کے ساتھ کسی مادھونل اور کام کندلا کو مضاف نہیں کیا گیا۔ شیو سنگھ سروج میں جس 'ہزارے' میں موتی رام کے کوت پائے جانے کا ذکر ہے اُس سے اُن کی مُراد کالی داس ہزارا' (مولفہ ۱۸۱۰ء) سے ہے۔ اس کتاب میں پورہ (انترویدی) کے ساکن کالی داس ترویدی نے ۱۴۲۳ء سے لے کر ۱۸۱۰ء تک کے دو سو بارہ[۲۱۲] ہندی شاعروں کے کلام کے ایک ہزار چھند بطور نمونہ درج کر دیے ہیں۔[2] اگر موتی رام" مادھونل کام کندلا"

---

[1] ۔ شیو سنگھ سروج مرتبہ ڈاکٹر تریوکی نارائن دیکشت ۱۹۶۶ء ص ۴۷۰۔

[2] ۔ سروج سروکشن از ڈاکٹر کشوری لال گپت۔ طبع اول ۱۹۶۷ء ص ۶۵۔

کے مصنف۔ مؤلف یا مترجم ہوتے تو یقیناً اس کا ذکر "ہزارا" میں اور پھر شیو سنگھ سروج میں ہوتا اور ٹھاکر شیو سنگھ سینگر (مؤلف شیو سنگھ سروج) صرف ایک سرسری سا جملہ لکھ کر موتی رام کا تذکرہ ختم نہ کر دیتے۔ اس طرح ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ شیو سنگھ سروج میں جس موتی رام کوی کی موجودگی یا پیدائش سمبت ۱۷۴۰ میں بتائی گئی ہے اسے محض نام کے توارد کی بنا پر مادھونل کام کندلا کا مولف یا مترجم ماننے کا ہمارے پاس کوئی جواز نہیں ہے۔

ہندی کے دو محققین ڈاکٹر ہری کانت سریواستو نے "بھارتیہ پریما کھیان کاویہ" (۱۹۵۵ء) اور ڈاکٹر شیام منوہر پانڈے نے "مدھیہ یگین پریما کھیان" (۱۹۶۱ء) نامی اپنے تحقیقی مقالوں میں ہندی عشقیہ افسانوں کا سیر حاصل جائزہ لیا ہے دونوں فاضل مصنفین نے مادھونل کام کندلا کے سنسکرت۔ اپ بھرنش۔ اور ہندی کی مختلف بولیوں کے متعدد مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخوں کی نشاندہی کی ہے لیکن دونوں میں سے کسی کے یہاں کسی موتی رام کا اس سلسلے میں نام تک نہیں آتا۔ ہندی ادب کی کسی تاریخ یا ہندی شاعروں کے کسی تذکرے میں بھی ابھی تک ہماری نظر سے مادھونل کام کندلا کے کسی موتی رام نامی مصنف۔ مؤلف یا مترجم کا نام نہیں گذرا۔ اُردو میں موتی رام کی روایت محض مظہر علی ولا کے دیباچے میں دیے ہوئے بیان پر قائم ہے ورنہ اس باب میں یہاں بھی مکمل خاموشی ہے۔ اس طرح ولا کے اس بیان کی کہ کسی موتی رام کیشر نے مادھونل کام کندلا نام کی کوئی کتاب لکھی کوئی تائیدی شہادت موجود نہیں ہے!

اتفاق سے ڈاکٹر ہری کانت سریواستو نے اپنے محولہ بالا مقالے کے آخر میں ضمیمے کے طور پر عالم کی ۹۹۱ ہجری (۱۵۸۳ء) میں مصنفہ مادھونل کام کندلا کی کہانی کے ساتھ کافی تعداد میں اُن کے دوہے چوپائی نمونے کے طور پر نقل کئے ہیں۔ انھیں دیکھ کر مجھے ان کا مضمون کچھ جانا پہچانا معلوم ہوا۔ چنانچہ میں نے مظہر علی ولا کی "مادھونل اور کام کندلا" نکال کر اس سے عالم کی چوپائیوں کا مقابلہ کیا تو یہ دیکھ کر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ ڈاکٹر سریواستو نے جتنی بھی چوپائیاں اور دوہے دیے ہیں اُن میں سے اکثر و بیشتر کا لفظی ترجمہ ولا کی 'مادھونل اور کام کندلا' میں موجود ہے۔ ولا کے جملے کے جملے بلکہ پیراگراف کے پیراگراف عالم کی چوپائیوں اور کڑوکوں (بندوں) سے

Activate Windows

اس درجے مماثل و مشابہ ہیں کہ دونوں کو دیکھ کر اس حقیقت سے انکار کرنا ممکن ہے کہ وہ عالم سے ترجمہ کئے گئے ہیں۔ اور کسی دوسری کتاب کا ترجمہ نہیں ہو سکتے۔

ذیل میں ولّا کے کچھ اقتباسات اور اُن کے ساتھ عالم کی اردھایاں یا دوہے اس بیان کی تائید کے طور پر درج کئے جاتے ہیں۔ ملاحظہ کیجئے:۔

"بھونرا کچ کی بھٹنی پر آ بیٹھا ---- وہیں جم کر ڈنک مارنے لگا اس کی کچھ کی کچھ حالت ہوگئی اس بات کو مادھو کے سوا کسی نے معلوم نہ کیا ---- اگر ہاتھ سے دور کرتی ہوں تو بٹا گرتا ہے ---- یہ سمجھ کر دم کو روک بھٹنی کی راہ سے نکالا اس میں یکبارگی جوں ہی گرم ہوا بھونرے کو لگی اُڑ گیا۔ یہ ہنر مادھو نے دریافت کر چاروں طرف نگاہ کی (دیکھا تو کسی نے معلوم نہ کیا بلکہ) راجہ بھی مورکھ ہے کہ اس نے بھی اس کی چترائی اور گُن کی خوبی دریافت نہ کی" (ص ۳۲)

"---------- کچ کے اگر سوں بیٹھو آئی
چھن چھن کٹھی مدھو کرا استن بیدن ہوئی
مادھو نل سب بوجھی اور نہ بوجھے کوئی
کھینچ پون مکھ واسو نہ آوہی — استن سروت سمیر چلا وہی
پون تیج مدھو کر اُڑی چلا — مادھو نل بوجھی یہ کلا
تب راجا کے نین نہارے — مورکھ راجا نہ کلا بچارے"
(ص 467)

"تیری مجلس ساری کو ڈھ ہے (اور کسو کو اس فن میں) اچھے بُرے کی تمیز نہیں۔ میں اس کا ماہر ہوں اگر حد سے زیادہ محظوظ ہوں تو جان تلک دے گذروں ..... (تب راجہ نے کہا) کیا ڈھیٹھ ہے کہ چپکا نہیں رہتا (جی میں ایسا غصہ آتا ہے) ایک تلوار مار دوں کہ دو ٹکڑے ہو جاوے پر بامنہ سمجھ کر کچھ نہیں کہتا اور بدنامی سے بھی ڈرتا ہوں۔"

(ص ۳۴ و ۳۵)

نوٹ۔ نثر کی عبارت کے آخر میں نمبر صفحات 'مادھونل اور کام کندلا' از ولّا مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی (۱۹۶۵ء) کے ہیں اور چوپائیوں کے آخر میں انگریزی ہندسوں میں "بھارتیہ پریما کھیان کاوّیہ (۱۹۵۵ء) کے نمبر صفحات ہیں۔

تو راجا آوی دیکی آہی — گُن اوگن بوجھوں نہی تاہی
میں دِیا پروین سُجانا — ریجھی کلا نہیں راکھوں آنا
کرودھ ونت راجہ اُری کہے — ڈھیٹھ وِپر چُپ کیوں نہیں رہے
مارو کھڑگ ٹوک ڈُی کروں — وِپر دوش اپ جس تیں ڈروں
(P.468)

"آؤ میرے گھر چل کر رہو میں تمھاری خدمت کروں گی۔ اور مجھے اُلفت و محبت کی باتیں سکھاؤ آتشِ شوق کو بجھاؤ ..... تو چاند میں چکور۔ میں کنول تو بھونرا۔ آ بس کے رس سے۔ میں صدف تو نیساں گوہر مُراد سے مجھے بھر دے۔" (ص ۳۷)

چلہوں وِپر گھر بیٹھہوں مورے — چرن دھوئی سیو ہو کر جوڑے (ہاتھ)
پریم کتھا کہو وہی سُنا وہو — کام اگنی کی بگن بجھاوہو
---------- — تو چندا ہوں بھئی چکورا ہیں
تو مدھو کر ہوں کملنی، بیس باس رس لیہی
میرے بوندیں سواتی جل، آسیں بوند بھری دیہی
(P.468)

"سُنو سکھیو! یہ پیت کی پہیلیاں مجھے سکھاؤ کہ اب تک نادان اچپلی ہوں.... ... وہ سب باتوں میں چترا ہے اور کوک سنگیت کا ماہر چودہ بدیا کا جاننے والا....."

(ص ۳۸-۳۹)

کہے کمندلا سنو سہیلی — موہے سکھو ہو پریم پہیلی
اب لوں مگدھا ہتی البیلی — ----------
وہی سُجان مادھونل آہی — سب جھگ کوک بکھانہو تاہی
چودہ ودیا کوک بکھانے — ----------
(P.469)

"(شب باشی کے بعد) سب سکھیاں اس کے پاس گئیں کام کندلا کسمسائی ہوئی سیج پر لیٹی تھی آبندی آنکھیں جھپکی جاتی تھیں اور بات بات میں جمہائیاں آتی

تھیں ۔۔۔۔۔ ایسے نچڑ گئی تھی جیسے بھونرا کنول کا رس پی لیتا ہے ۔۔۔ تمام چولی چسکی ہوئی، انگیا مسکی ہوئی، مانگ بگڑی ہوئی۔ زُلفیں بکھری ہوئیں۔ ہونٹھوں پر دانتوں کے نشان اور چھاتیوں پر انگلیوں کے (اور کنچن سی دیہہ پر نقش زیور کے)۔۔۔ (ص ۴۰)

سکھی سکل ملی رہی سُجانی ----------
کام کندلا پری ہری سیجا ----------
چھلکیں پلک انیندی نینا اتی جمہائی آ رہی نہی بینا
کنول پر دیس بھنور جو کیا کوس جھکور سکل رس لیا
شِتھل گات، کنچکی ترک، بکھری مانگ، لٹ چھوٹ
اَدھر دنت، اُرتکھ ترک کا نچاولی کر پھوٹ!

(P.475)

(مادھو کے چلے جانے کے بعد کام کندلا کی حالت کا نقشہ)۔ "گھر سے باہر اور باہر سے اندر گھبرائی گھبرائی اُدھر کی اِدھر اور اِدھر کی اُدھر پھرتی۔ کبھی اسی کا نام لے کر پکارتی اور جُدائی کے تپ کی بھڑک سے سیج پر نہ سوتی تمام رات مُنھ ڈھانک ڈھانک روتی۔ جب دن ہوتا تو رات رات جپتی، اور رات ہوتی تو دِن رٹتی۔ ناچنا گانا سگھڑائی چترائی کچھ یاد نہ رہی ۔۔۔۔۔ وہ جی ہارے من مارے رہتی تھی پر اپنا درد دل کسی سے نہ کہتی تھی گھڑی ہوش میں آتی تھی گھڑی بے ہوش ہو جاتی تھی۔" (ص ۔ ۴۸)

کِھن بھیتر کِھن باہر آوے کِھن مادھو مادھو گُہی راوے
وِرہ ناپ مِس سیج نہ سووے کر میٹر سِئو دُھن دُھن رووے
جو دن ہوئی تو نِس رٹے جو نِس ہوئی تو پرات

نرت گیت گُن چترائی گتی متی آنی برہ بورائی
ہارے تن مارے من رہئی ہیے پیری کا ہو نہیں کہئی
چِھن چیتے چِھن چیت نہیں آوے ۔۔۔

(P.476-477)

"کام کندلا کے بچھڑنے سے مادھونل کو بھی دُکھ بھاری ہوا برہ کی تپ سے اس کی جانِ بے تاب نکلنے لگی اور دم بدم مُنھ سے آہ نکلنے لگی ۔۔۔۔۔ کبھی بین بجا کر اپنے سوکھے بدن میں مانند درختِ خشک کے آگ لگاتا اور کبھی وہ بِروگی اپنے من میں چنتا اس طرح کرتا تھا جیسے جوگی گورکھ کے گیان میں دھیان لگائے رہتا ہے۔ واقعی یہ سمندر فراق کا نہ کنارہ رکھتا ہے نہ تھاہ۔ احوال اُس کا نہ بیان کیا جا سکتا ہے نہ لکھا۔ جو کوئی اس میں گرے ہر چند کہ دانا ہو پر دین دُنیا کی اسے مطلق خبر نہ رہے اور برہ کا سانپ جس کو ڈسے وہ جیتا ہرگز نہ بچے۔" (ص ۴۹)

بِچھرت کام کندلا ناری مادھونل بھیو دُکھ بھاری
برہ سروس ہیے رے جو بڑھے چِھن چِھن آہِ آہِ کر کڑھے
بن بن پھرے بین بجاوے سوکھے کاٹھ اگن جُن لاوے
من چنتا کرتئے بیوگی گورکھ دھیان رہے جِمی جوگی
برہ سمدر اگم اگادھ آہی بوڑِ مرے نہیں پاوے تھاہی
بُدھ بل چھل کوڈ پار نہ پاوے جو نرسپت گگن چڑھ دھاوے
برہ ڈست نرجئے نہ کوئی ----------

(P.477-478)

"سوکھے پتے کی طرح جنگل کی باؤ سے کبھی اِدھر جا پڑتا کبھی اُدھر۔ اگر کانٹا پاؤں میں چُبھتا تو اُف نہ کرتا پر دردِ فرقت سے ڈاڑھیں مار مار کر روتا غرض اس کی آہِ سوزاں سے جنگل کے وحشی آرام نہ پاتے تھے اور درندوں گزندوں میں سے کوئی اس کے پاس نہ آتا اور جو کوئی آتا تو اس کی آگ کی لپٹ سے پھر بھاگ جاتا۔" (ص ۴۹۔۵۰)

جیسے سوکھے پات جو ڈولے سول سہے مادھو نہیں بولے
چِھن چِھن ٹیر ٹیر کے رووے بَن پنچھی نیند نہ سووے
باگھ سِنگھ کوؤ نکٹ نہ آوے چہو دِسی برہ اگن اُٹھ دھاوے

(P.477)

Activate Windows

مادھونے مندر کے دروازے پر بکرماجیت کو متوجہ کرنے کے لئے جو دوہا لکھ کر لگایا تھا ولّا اس کا مضمون ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :۔

"نہ راجہ رامچندر رہے جیسے سیتا کا فراق ہوا تھا نہ راجہ نل، جسے دمینتی سے جُدائی ہوئی تھی۔" (ص ۵۲)۔ عالم کی چوپائی یہ ہے :۔

رام چندر نہیں جگ مُنھ آہی سیتا بیوگ لیو دُکھ جاہی
راجہ نل پرتھوی سو گہیو نہی بچھوہ دمینتی بھیو

(P.470)

اب ذرا بکرماجیت اور کام سین کی لڑائی کے بیان میں سے چند جُملے ولّا کے اور ان کی اصل عالم کے یہاں دیکھئے :۔

"راوت پر راوت آیا ... پیادے سے پیادہ لڑا ..... ہاتھی نے ہاتھی سے دانت ملائے۔ لوہے سے لوہا بجنے لگا۔ برچھی سے برچھی چلنے لگی۔"
(ص ۸۰)

"راوت پر راوت چڑھ دھائے
پائک سے پائک بھرے جورا۔
گج سے گج سیوے چو دنتا۔
باجے لوہ اُٹھے ٹنکارا تاپر پھرے گھڑک کی دھارا"

(P.478)

یہاں اور زیادہ نمونے دینا ممکن نہیں ہے لیکن اتنا کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ڈاکٹر سریواستو نے عالم کا جتنا کلام دیا ہے قریب قریب اس سب کا لفظی ترجمہ ولّا کے یہاں ملتا ہے اور ہمیں یقین ہے کہ اگر عالم کی مکمل کتاب دستیاب ہوجائے اور اُسے ولّا کی مادھونل اور کام کندلا کے برابر رکھا جائے تو ہمارے اس خیال کی ناقابلِ تردید تائید ہوگی کہ ولّا کی کتاب عالم کی کتاب کا ترجمہ ہے۔

ولّا کے ترجمے اور عالم کے منقولہ متن میں بعض ایسی غلطیاں ہیں جن کا پتہ ولّا اور عالم کا مقابلہ کرنے سے ہی لگتا ہے یہ اس بات کی مزید شہادت ہے کہ ایک

کتاب دوسرے کا ترجمہ ہے۔ مثال ملاحظہ کیجئے :۔

مندرجہ بالا اقتباس میں ایک جگہ "تو مدھوکر، ہوں ملکنی، بیس باس رس لیہ" کا ترجمہ ولّا نے یہ کیا ہے۔ "میں کنول تو بھونرا۔ آ بس کے رس لے۔" (ص ۳۷)۔ سوال یہ ہے کہ یہ "بس" کہاں سے آیا۔ بسنا اُردو میں عموماً رہنے یا آباد ہونے کے معنی میں آتا ہے۔ "بستی بسنا کھیل نہیں ہے بستے بستے بستی ہے۔" آ بس کے رس لے کوئی با محاورہ جملہ بھی نہیں ہے۔ اصل میں ہندی میں "بیسنا" کے معنی بیٹھنا ہے[1]۔ مثلاً

پاٹ بیس رہ کے سنگارو سب رانی اوہی کر ہی جو ہارو
(پدماوت ۴۹/۵)

(وہ یعنی پدماوتی کی ماتا سنگار کئے سنگھاسن پر بیٹھی رہتی تھی اور سب رانیاں اسے پرنام کرتی تھیں)

ماتھے نہیں بیسارے سُٹھی سوا جوں لوں کان ٹوٹ جہی ابھرن کاکے کرب سرسوں
احمق طوطا اگر خوبصورت (پدماوت ۸۵)

(ماتھے پر نہ بیٹھاؤ یعنی سرمت چڑھاؤ بے وقوف طوطے کو چاہے وہ خوبصورت ہو۔ جس زیور سے کان ٹوٹے اس سونے کو لے کر کیا کرے)۔ یہ لفظ (بیسنا) مراٹھی میں آج بھی مستعمل ہے جہاں سے دکنی میں گیا۔ سب رس میں بسلانا بمعنی بٹھانا ملتا ہے۔ عالم کے دوہے کے آخری چرن کا مطلب ہے "بیٹھ اور خوشبو اور رس لے" ولا یا للولال کی نظر بیس کے معنی پر نہ گئی اور انھوں نے اسے بس سمجھ لیا جو محلِ استعمال کے لحاظ سے بالکل غلط ہے۔ یہ ولّا کے ترجمے کی غلطی تھی۔

اب عالم کے متن کی غلطی دیکھئے۔ ڈاکٹر سریواستو نے عالم کی چوپائیوں میں یہ اردھائی نقل کی ہے :۔

جوگن پھرے بھوت مسانا پیٹھ کرے لوہ اسنانا[2]

پہلے مصرعے میں سکتہ ہے اور دوسرے کے معنی کچھ نہیں نکلتے 'لوہا بیٹھ کر غسل کرے' بالکل لغویات ہے یہ اردھائی میدان جنگ کے لاشوں سے پٹ جانے

---

[1] ۔ برہت ہندی کوش ۔ مرتبہ شری کالکا پرشاد ۔ تیسرا ایڈیشن سمبت ۲۰۲۰ ۔ ص ۹۹۱

[2] ۔ بحوالہ بھارتیہ پریما کھیان کا دیہ ۔ ۱۹۵۵ء ۔ ص ۴۷۹ ۔

کے موقع پر کہی گئی ہے۔ ولا نے اس موقع پر کہا ہے "بھوت مسان جوگی بھیروں اُس میں آن آن نہاتے تھے" (ص ۱۴) اس سے صاف ظاہر ہے کہ محولہ بالا اردھائی میں بھورے کی جگہ بھیروں اور لوہ کی جگہ لوہو ہے۔

جوگن بھیروں بھوت مسانا　　پیٹھ کرے لوہو اسنانا

اب بحر بھی ٹھیک ہو جاتی ہے اور مطلب بھی صاف ہو جاتا ہے۔ یہ اغلاط، جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا ہے اس امر کا مزید ثبوت ہیں کہ ولا نے عالم سے ہی ترجمہ کیا ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ موتی رام اور عالم دو مختلف شاعروں نے کسی ایک ہی کتاب سے اپنا اپنا ترجمہ کیا ہو یا عالم نے بھی موتی رام سے ترجمہ کیا ہو اور اس لئے باوجود یکہ ولا نے موتی رام سے ترجمہ کیا لیکن وہ عالم کا ترجمہ معلوم ہونے لگا ظاہر ہے اس کا جواب نفی میں دینا ہوگا کیونکہ اس کا تجربہ بہت آسان ہے۔ ہمارے سامنے شکنتلا ناٹک کے مختلف ترجمے موجود ہیں اُن میں سے ایک کو دوسرے سے ملا کر، یا کسی ایک کا ترجمہ کر کے اسے کسی دوسرے ترجمے سے ملا کر دیکھئے، فوراً یہ اشتباہ دور ہو جائے گا۔ اس کے علاوہ عالم نے اپنا ماخذ صراحتاً سنسکرت کی "تھوڑی سی سُنی (ہوئی) کتھا" بتایا ہے اسی کو اپنے ڈھنگ سے اس نے نظم میں منتقل کر لیا ہے:۔

سکل سنگار برہ کی ریتی　　مادھو کام کندلا پریتی
کتھا سنسکرت سُنی کچھ تھوری　　بھاشا پانچ جوپئی جوری (عالم)[1]

کیا موتی رام اور عالم ایک ہی شخص کا نام اور تخلص ہو سکتے ہیں؟ لیکن موتی رام ہندو ہے اور "مادھونل کام کندلا" لکھنے والے عالم مسلمان شاعر تھے۔[2] اس کے علاوہ عالم نے اپنی کتاب اکبر کے عہد میں ۹۹۱ھ/۱۵۸۳ء میں تصنیف کی جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں:۔

دلی پتی اکبر سُرتا مانا　　سپت دیپ میں جاکی آنا
سُن تو سے اِکانوے آہی　　کروں کتھا اور بولوں تاہی[3]

اور موتی رام سو برس بعد یعنی ۱۶۸۳ء میں پیدا ہوئے یا موجود تھے۔

---

[1] بھارتیہ پریما کھیان کاویہ - ۱۹۵۵ء ص ۲۱۹

[2] ہندی ساہتیہ کا اتہاس - آچاریہ شکل - پندرھواں ایڈیشن ص ۱۹۳ - [3] وہی ص ۱۹۳

ہمارا خیال ہے کہ ولا نے جس کتاب کا ترجمہ کیا وہ یقینی طور سے تصنیف تو عالم کی ہی ہے لیکن ولا نے اس کے جس نسخے سے ترجمہ کیا اس کا کاتب کوئی موتی رام ہو سکتا ہے اور اسی لئے یہ غلط فہمی ہونا ممکن ہے لیکن ایک مسئلہ پھر بھی باقی رہ جاتا ہے ولا نے موتی رام کی کتاب "بزبان برج" بتائی ہے جبکہ عالم کی کتاب اودھی میں ہے اس کا کوئی حتمی جواب دینا تو مشکل ہے لیکن چونکہ اس زمانے میں ہندی نظم کی مروج زبان برج بھاشا تھی اس لئے ممکن ہے کہ "بزبان برج" سے ولا کا مطلب محض ہندی زبان سے ہو اور بے احتیاطی یا لاپروائی کی وجہ سے یہ غلطی ہو گئی ہو۔

اس تمام بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ولا کی مادھونل اور کام کندلا عالم کی ۹۹۱ھ/۱۵۸۳ء میں مصنفہ اسی نام کی اودھی کتاب کا ترجمہ ہے موتی رام کبیشور کی برج زبان میں لکھی ہوئی کتاب کا نہیں۔ نہ کسی موتی رام نے مادھونل اور کام کندلا نامی کوئی کتاب لکھی۔

ولا کی مادھونل اور کام کندلا چونکہ ہندی ادب کے ایک مقبول پریما کھیان کا ترجمہ ہے اس لئے اس میں فطرتاً ہندی ادب کی روایات کی بھرپور عکاسی پائی جاتی ہے۔ گپتی۔ مادھو شرما اور کشل لابھ نے اپنی تصانیف میں مادھو اور کام کندلا کو پچھلے جنم میں کام دیو اور رتی کا روپ دیا ہے۔ کام دیو اور رتی عشق و حسن کی دیو مالائی تشکیل ہیں اسی لئے اس کہانی میں جنسی پہلو بہت نمایاں ہے۔ ولا کے یہاں بھی قصے پر کام دیو اور رتی کا سایہ صاف طور سے نظر آتا ہے۔ خود مادھو کے حسن کی تعریف میں کام دیو کا تصور جھانکتا دکھائی دیتا ہے لیکن اُس کے حسن و جمال کو دیکھ کر اور بین کی صدا سُن کر رنڈیاں تمام شہر کی ایسی محو ہو گئی تھیں کہ مطلق آپ میں نہ تھیں[1] کہیں اس کی موسیقی کے سامنے "ہر ایک عورت کی ویسی ہی حالت ہو گئی اور کنول کی پتیاں ہر ایک کے بدن سے چپک گئیں"[2] اور "جب شہر سے مادھو چلا تو سب رنڈیاں نوجوان ڈاڑھیں مار مار کر رونے لگیں"[3] مادھو کو جب کام کندلا کی ایک سکھی نے لے جا کر بیچ پر بٹھایا "تو اس کا عالم دیکھ کر کام دیو شرمندہ ہوا"[4]۔ کا ماوتی نگری۔ راجہ کام سین اور خود کام کندلا کے ناموں میں بھی کام دیو کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

---

[1] مادھونل اور کام کندلا از ولا مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی۔ ۱۹۶۵ء۔ ص ۲۳۔

[2] ایضاً ص ۲۵۔ [3] ایضاً ص ۲۷۔ [4] ایضاً ص ۳۸۔

Activate Windows

مادھو کو جب کام کندلا اپنے یہاں لے آئی تو شبِ اول کی تیاریوں اور خود شب باشی کا بیان ہندی کے ہر مولف کے یہاں بڑی تفصیل سے ملتا ہے۔ گنپتی کے یہاں تو چوڑیوں کے ٹوٹنے۔ گجروں کے مسلے جانے۔ زیوروں کے اُتر پڑنے بلکہ کھاٹ کا دزن نہ سہہ سکنے تک کا بیان موجود ہے۔ عالم کے یہاں بھی یہ سب چیزیں پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ عالم کے توسط سے ولا کے یہاں بھی یہ تمام چیزیں آگئیں اور اُن کا انداز بیان بھی وہی رہا جو عالم کے یہاں تھا۔ ذرا شبِ اول کے لئے کام کندلا کی تیاریاں اور اُن کا ہندی انداز ملاحظہ کیجئے :-

"اِدھر کام کندلا نے بھی سولہ سنگھار۔ بارہ ابھرن کرکے اور بھی جواہر پہنا اور کہنے لگی سُنو سکھیو! پیم پیت کی پہیلیاں مجھے سکھاؤ کہ اب تک نادان اچیلی ہوں دیکھئے پہلی ملاقات ہے کیا ہو اس بات کا اندیشہ ہے کہ وہ سب باتوں میں چترا ہے اور کوک سنگیت کا ماہر۔ چودہ بدیا کا جاننے والا۔ یوں تو علم کوک کو میں بھی جانتی ہوں پر اس کے سوا کچھ اور بھی مجھے سکھاؤ ۔۔۔۔ تب سکھیوں نے کہا کوک کی ریت تم بھی خوب سمجھتی ہو سب نھاتیں جانتی ہو اور کام دیو کے انگ پہچانتی ہو جس جگہ ٹھکانا کام کا جانو اس جگہ ہاتھ ست لگانے دینا اور اس کے بدن میں جس جگہ ہو وہاں مچھیاں لینا۔" (ص ۳۸-۳۹)

یہ سولہ سنگھار۔ بارہ ابھرن۔ چودہ بدیا۔ پیم پیت کی پہیلیاں۔ کوک اور سنگیت سب ہندی ادب کے قدیم مسلّمات ہیں۔ سولہ سنگھار۔ بارہ ابھرن اور چودہ بدیا کا ذکر ہندی کے اثر سے اُردو میں بھی اکثر آتا ہے لیکن اُن کی تفصیلات نہیں ملتیں اس لئے انھیں یہاں درج کیا جاتا ہے۔

سولہ سنگھار میں ۱؎ اُبٹن ملنا۔ ۲۔ اشنان کرنا۔ ۳۔ اچھا لباس پہننا۔ ۴۔ بال سنوارنا۔ ۵۔ آنکھوں میں انجن لگانا۔ ۶۔ مانگ میں سیندور بھرنا۔ ۷۔ پاؤں میں مہاور (سُرخ رنگ) لگانا۔ ۸۔ ماتھے پر تلک لگانا۔ ۹۔ ٹھوڑی پر تل بنانا۔ ۱۰۔ مہندی رچانا۔ ۱۱۔ خوشبو لگانا۔ ۱۲۔ زیور پہننا۔ ۱۳۔ پھولوں کے ہار پہننا۔ ۱۴۔ پان کھانا۔ ۱۵۔ ہونٹ رنگنا اور ۱۶ مسّی لگانا شامل ہیں ۲؎ اور بارہ ابھرن (زیورات) کے نام یہ ہیں :-

۱؎ ۔ برہت ہندی کوش تیسرا ایڈیشن ۱۹۶۳ء ص ۱۳۸۷۔

Activate Windows

نوپُر (بچھوے)۔ کن کنی (کمر کی پیٹی یا ہگڑی)۔ چوڑی ۔ انگوٹھی۔
کنگن ۔ وجایٹھ (بازو بند) ۔ ہار ۔ کنٹھ شری (کنٹھی)۔
بیسر (نتھ) ۔ بریا (کان کا ایک زیور) ۔ ٹیکا اور سیس پھول (۱؎

سولہ سنگھار اور بارہ ابھرن کی یہ تفصیل پدماوت کے "پدماوتی رتن سین بھینٹ کھنڈ" (بند نمبر ۲۹۶ تا ۳۰۰) میں پوری شان و شوکت کے ساتھ موجود ہے۔

قدیم ہند و معاشرت میں کسی کو اُس وقت تک مکمل عالم نہیں سمجھا جاتا تھا جب تک وہ چودہ وِدیا (علوم) کا جاننے والا نہ ہو۔ ان میں چار وید۔ چھ ویدانگ اور چار شاستر شامل ہیں۔ جن کے نام یہ ہیں :-

چار وید : رگ وید۔ سام وید۔ یجروید اور اتھروید
چھ ویدانگ : شکشا (تعلیم)۔ جیوتش۔ ویاکرن۔ کلپ (یگیہ وغیرہ رسوم کے طریقے)۔ نرکتی (الفاظ اور جملوں کی ساخت اور ماخذ) اور چھند (عروض)۔
چار شاستر : دھرم شاستر۔ پُران۔ میمانسا۔ اور ترک (نیائے درشن) ۲؎

کوک۔ کام اور کام دیو کے رنگ بھی ہندی تصورات ہیں۔ قدیم زمانہ میں جنسیات کو ایک باضابطہ فن کی حیثیت حاصل تھی اور اُسے ایک معزز مقام حاصل تھا اس کا ثبوت مہرشی وتسیاین کی معروف تصنیف کام سوتر کی صورت میں آج بھی موجود ہے۔ وتسیاین کے مطابق کام (تشہوت) مخصوص تاریخوں میں مرد اور عورت کے جسم کے مخصوص اعضاء میں جاگزیں رہتا ہے اسی چیز کو "پیندر کلا" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے ۳؎ جس دن جسم کے جس حصّے میں کام ٹھہرا ہوا ہوتا ہے اُس دن اُسی حصّے کو چھونے۔ چھیڑنے۔ مساس کرنے یا چومنے سے فرق ثانی کے جذبات میں فوری اشتعال آجاتا ہے۔ ان مخصوص اعضاء کو "کام دیو کے انگ" کہتے ہیں۔ محولہ بالا اقتباس میں کام کندلا

۱؎ ۔ ہندی شبد کوش : از ڈاکٹر رسال ۱۹۶۲ء ص ۲۱۰۔
۲؎ ۔ برہت ہندی کوش۔ تیسرا ایڈیشن ۱۹۶۳ء ص ۴۲۷۔
۳؎ ۔ "کام سوترم" از مہرشی وتسیاین منی۔ مرتبہ شری دیودت شاستری ۱۹۶۴ء۔
ص ۷۷۔

کو اُس کی سہیلیاں کوک کی یہی ریت سکھا رہی ہیں تاکہ وہ خود اپنے جذبات پر قابو رکھ سکے اور مادھو کے جذبات مشتعل و برانگیختہ ہو جائیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے فٹ نوٹ میں لکھا ہے "انگ یہاں انداز اور طور طریقوں کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے"[1] اور مچھیاں لینا غالباً نوچنے، چٹکی لینے یا گدگدی کرنے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔" یہ دونوں ہی باتیں غلط ہیں۔ انگ عضو کو کہتے ہیں انداز۔ طور طریقے کو نہیں۔ ڈاکٹر عبادت "کام دیو کے انگ" کو نہ سمجھ سکے اس لئے محض اٹکل سے ایک غلط معنی بتا دئے اسی طرح مچھی بوسے کے لئے ایک عامیانہ لفظ ہے نوچنے۔ چٹکی لینے یا گدگدی سے اسے کوئی واسطہ نہیں۔

ولا قصہ وصل کے بیان میں تو اور بھی کھل کر کھیلتے ہیں۔ تخلیے میں جب مادھو نے کام کندلا کو دیکھا تو "وہیں کام دیو نے آگھیرا۔۔۔۔ خوب سگھڑائی نے گھڑے (؟) عیش کی حالتوں میں بس کر محو ہو گئے جس طرح سے کوک کی ریت تھی اسی طرح سے ہم بستر ہوئے جو جو کہ عمل میں لائے کسی نے دریافت نہ کیا۔ غرض جہاں ہوا کا نہ ہو گذر اور چاند سورج کی نہ پڑے نظر وہاں کی حالت کوئی کیا بیان کرے مگر سکھیوں کو کلا کی سی آواز معلوم ہوتی تھی۔" (ص ۳۹)

اگر کام دیو کے گھیرنے۔ کوک کی ریت۔ جو جو عمل، اور کلا کی سی آواز کی تفصیل معلوم کرنی ہو تو کام سوتر اور کوک شاستر کی طرف رجوع کرنا پڑے گا ہم ان کے معنی نہ بتا سکیں گے۔ ڈاکٹر عبادت بے چارے "کلا کی آواز" کے معنی "فن گی آواز اور نغمے کی آواز" بتا رہے ہیں[2]۔ شائد انھوں نے کسی نٹ کے کرتب اور 'کلا' نہیں دیکھیں ورنہ انھیں 'کلا کی سی آواز' کے معنی سمجھنے میں دیر نہ لگتی۔ بھلا وہاں فن اور نغمہ سے کیا واسطہ؟

مشکل یہ ہے کہ تمام چیزیں اُردو ادب میں اس کہانی کے ذریعے پہلی مرتبہ نظر آ رہی ہیں جب کہ ہندی کے لئے یہ چیزیں جانی پہچانی ہیں۔ مثلاً "چھتائی وارتا" کی ہیروئن چھتائی کو بھی کوک کلا کے آسنوں بلکہ اُن سے بھی دو قدم آگے کے مختلف طریقوں میں ماہر دکھایا گیا ہے[2]۔

---

[1] ۔ مادھونل اور کام کندلا مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی فٹ نوٹ ص ۳۹۔

[2] ۔ چھتائی وارتا مصنفہ نارائن داس چھند نمبر ۲۰۰ بحوالہ مدھیہ یگین پریما کھیان۔ ص ۱۵۷۔

Activate Windows

پہلے ایک سے زیادہ جگہ یہ ذکر ہو چکا ہے کہ ہندو مذہب میں موسیقی ہمیشہ عبادت کا ایک جزو رہی ہے اس لئے ہندی ادب میں اس کے اثر کی نہایت مبالغہ آمیز تعریف کی جاتی ہے قصہ مہر افروز و دلبر میں وحوش و طیور کے علاوہ چلتے ہوئے پانی اور درختوں تک پر ہم موسیقی کے جادو کا اثر دیکھ چکے ہیں لیکن مادھونل اور کام کندلا میں اس سے بھی ایک قدم اور آگے بڑھتا نظر آتا ہے۔ یہاں موسیقی کے اثر سے "وقت" ساکت و منجمد ہو کر اپنی رفتار ترک کر دیتا ہے۔

ہندی عقیدے کے مطابق چاند دیوتا ایک ایسے رتھ میں سوار ہو کر آتے ہیں جس میں ہرن جُتے ہوئے ہیں۔ رتھ کی رفتار کے ساتھ ساتھ رات بھی گذرتی جاتی ہے۔ مادھو جب کام کندلا کے یہاں مہمان ہے تو دوسری رات میں کام کندلا رات گذرتے دیکھ کر کہتی ہے "وصل کی رات کا عرصہ تھوڑا ہے ایسا علاج کیجئے کہ گھٹنے نہ پائے" "تب مادھو نے بین اُٹھا کر ایسا راگ بجایا کہ چاند کے رتھ کے ہرن کھڑے ہو رہے رات بڑھ گئی۔ سویرا نہ ہو پایا۔ چکوا چکوی تالابوں پر جدائی سے گھبرا گئے تب کام کندلا نے کہا۔ سدا رہے رات اور چاند سورج میں مل جائے ۔۔۔۔۔ جب دیکھا اس نے کہ رات بڑھ گئی اور صبح نہیں ہوتی تب بین ہاتھ سے رکھ دی۔ ہرن چل نکلے اور چاند چھپا۔ صبح ہوئی۔" (ص ۴۳)

موسیقی کے اثر کو معجزے کی حد تک پہنچا دینا ہندی کے لئے ہی ممکن تھا عرب و ایران میں جہاں موسیقی مذہبًا ممنوع رہی ہے وہاں قرارت۔ لحن اور ترنم اس کے نقطۂ معراج ہو کے رہ گئے۔ وہاں کے دف اور چنگ بھی سازوں کی ابتدائی شکلوں سے آگے نہ بڑھے۔ اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب میں جہاں کہیں موسیقی کا اثر عام حدوں کو پار کرتا نظر آئے وہاں اس کا ماخذ ہمیں ہندی ادب ہی میں تلاش کرنا ہوگا۔

ہندی کی عشقیہ داستانوں میں موسیقی اکثر ہیرو اور ہیروئن کے ملاپ کا ذریعہ بنتی ہے۔ 'چھتائی وارتا' میں بھی سوا سی اپنی بین نوازی کی بدولت ہی دوبارہ چھتائی کو حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ پھوپا وتی (مصنفہ دکھ ہرن داس ۱۶۴۱ء[1]) میں

---

[1] ۔ مدھیہ یگین پریما کھیان ص ۱۱۵

پہوپاوتی کی مالن موسیقی کی بدولت راج کنور کے نگر میں شہرت حاصل کر کے راج کنور تک پہوپاوتی کا خط پہنچاتی ہے۔ رس رتن (مصنفہ ۱۶۱۵ء) میں تو موسیقی ایک اہم کردار ادا کرتی ہے اس میں ہیرو چمپاوتی نگر میں پہنچ کر شیو منڈپ کے پاس سوہن راگ بجاتا ہے جس کا حال مُدیسا نامی داسی جا کر رمبھا کو سُناتی ہے اور رمبھا شیو منڈپ میں آ کر ہیرو سے ملتی ہے اور آخر ان کی شادی ہو جاتی ہے[1]۔ مادھونل اور کام کندلا میں بھی مادھو اور کام کندلا کو ایک دوسرے کی طرف کشش کرنے میں موسیقی کو بڑا دخل ہے۔

ویشیا یا رقاصہ کو قصے کی ہیروئن بنا کر اس کے عشق کو مثالی حیثیت میں پیش کرنے کا تصور بھی سنسکرت اور قدیم ہندی ادب کی روایت ہے جس کی بُنیاد اندر کی اپسراؤں کے معاشقوں پر قائم ہے۔ مشہور سنسکرت ناٹک 'مرچھ کٹک' (مٹی کی گاڑی) کے مصنف شودرک نے وسنت سینا نامی رقاصہ کی چارودت برہمن سے محبت کو اپنی تصنیف کا مرکزی خیال بنایا ہے وسنت سینا چارودت کی بیوی بن کر عصمت و عفت کی زندگی گذارنا ہی مقصدِ حیات خیال کرتی ہے۔ اس سے بھی پہلے مہاتما بُدھ کے زمانے کی مشہور رقاصہ انپ پالی کو قدیم پالی پراکرت اور ہندی ادب میں نہایت معزز مقام حاصل رہا ہے عصرِ حاضر میں آچاریہ چترسین شاستری کے ناول "ویشالی کی نگرودھو" کا مرکزی کردار یہی انپ پالی ہے۔ پراکرت کے "بسودیو ہنڈی" میں رقاصہ بسنت تلکا کی دھمل سے محبت دکھائی گئی ہے کتھا سرت ساگر میں بھی مدن مالا نامی ایک ویشیا کی بے لوث محبت اور عصمت پرستی کی کتھا آتی ہے[1] اور بالکل آج کے دور میں بھگوتی چرن ورما نے چترلیکھا میں ایک درباری رقاصہ کو ہی ناول کی ہیروئن بنایا ہے۔ فلم کی بدولت اہل اُردو بھی اس سے واقف ہو گئے اب اس کا اُردو ترجمہ بھی ملتا ہے۔ کام کندلا بھی ہندی ادب کے اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ولا کی مادھونل اور کام کندلا کے بیشتر تصورات ہندی ادب سے مستعار ہیں جن میں سے اکثر پہلی مرتبہ اُردو سے روشناس ہو رہے ہیں۔

مادھونل اور کام کندلا زبان اور اسلوبِ بیان کے اعتبار سے بھی ہندی سے بے حد متاثر ہے چونکہ اس کتاب کے مجملے کے مجملے عالم کی ہندی کتاب کے لفظی ترجمے کی صورت

[1] مدھیہ یگین پریما کھیان ص ۱۹۰ - [2] ایضاً ص ۲۱۷۔

Activate Windows

میں ملتے ہیں اس لئے وہ اکثر ہندی کے رنگ میں شرابور نظر آتے ہیں چند نمونے دیکھئے:

راجہ بکرم جب ویشیاؤں کی بے وفائی کے قصے سُنا کر مادھو کو کام کندلا کے خیال سے باز رہنے کی تلقین کرتا ہے تو مادھو کہتا ہے۔ "اگرچہ دریا اور سمندر رہتے ہیں پر پیاسا سوات کی بوند ہی کو تکتا ہے..... ہر چند تارے آسمان پر بے شمار ہیں پر چکور یں چاندنی کی ہیں بے قرار۔ مچھلی بن پانی بے تاب ہو اور بھونرا بنیر کنول کے خراب۔ کام کندلا بن مادھو کا یہ کچھ ہے حال....." (ص ۵۹)

جب بکرماجیت کامپوری میں کام کندلا کے یہاں پہنچتا ہے تو کام کندلا اس سے یوں ہم کلام ہوتی ہے:

"تم ایسی باتیں نہ کہو میں نے اپنا جی اس برہمن کو دیچھنا دیا ہے اور آنکھوں نے میری دیکھنا نچ کر برت لیا ہے..... میرا تو تن۔ دھن۔ جی وہی لے گیا ہے اس کے بن مجھے سارا جگ سونا لگتا ہے کسی بات کی مجھے سرت نہ رہی۔ گُن، روپ، چھوڑ کر باؤلی ہو گئی" (ص ۶۴)

اور جب بکرم خود چتا میں جلنا چاہتا ہے تو اس کے بیان میں ہندی معتقدات اور ہندی اسلوب دیکھئے:

"وہاں سے جا۔ ندی میں نہا دھو۔ دھوتی باندھ۔ بہت دان کیا۔ منھ میں تلسی دل اور گنگا جل لے بارہ تلک دے سورج کو ڈنڈوت کر چتا میں آ کر بیٹھا۔ جب یہ خبر سرگ لوک میں پہنچی کہ راجہ بکرماجیت جیتا جلتا ہے تب دیوتا، رشی۔ گندھرب ذکر اپنے اپنے تخت پر سوار ہو کر دیکھنے کو آئے..... بیتال نے دوڑ کر راجہ کا ہاتھ پکڑا اور کہا تو سا کے بندھ، راجہ ہے۔ تجھ سے کانپتے ہیں سب دیوتا۔ آدی سیس ناگ۔ (ضمناً) اور جب بکرم امرت کی مدد سے کام کندلا کو جلا دیتا ہے تو اس کی سکھیاں کام کندلا سے ملتی ہیں:

"تو تو مر گئی تھی۔ اس بید دھنتر نے تجھے جلایا ہے نہیں معلوم یہ منونت ہے یا کوئی مہابلی جس نے بیگانے کارن لاکھ کوس سے جیون مول بوٹی لا جان بخشی کی" (ص ۳۴)

ان اقتباسات میں ٹھیٹھ ہندی الفاظ کے ساتھ ساتھ ہندی تلمیحات اور ہندی تصورات بھی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ یہی انداز ساری کتاب کا ہے۔

پنڈا اُربسی ص ۵۲۔ کام دیو ص ۲۵۔ سیتا ص ۲۶۔ راون ص ۲۶۔ رام چندر۔ بھرتری۔ راجہ کرن ص ۵۰۔ سیس ناگ ص ۶۲۔ راجہ اندر ص ۲۲۔ امرت کنڈ ص ۱۷۔ بید دھنتر۔ ہنومان۔ مہابلی ص ۷۳۔ دمینتی راجہ نل ص ۷۵ اور مہادیو ص ۸۰ اور اسی طرح کی دیومالائی تلمیحات کتاب میں بکھری پڑی ہیں۔ بھونرا کنول ص ۳۷۔ چاند چکور ص ۳۷۔ کنول تالاب ص ۴۶۔ پپیہا سوات کی بوند ص ۵۹ جیسے ہندی استعارے کتاب میں عام طور سے ملتے ہیں۔ کنول کی سی آنکھیں ص ۵۵۔ پپیہے کے سے بچن ص ۶۵۔ صندل سا بدن ص ۶۰۔ اور مندر کی جوت مانند کیلاس ص ۶۱ جیسی تشبیہات نے کتاب کی فضا کو ہندی سے قریب رکھنے میں بے حد مدد کی ہے۔

مادھونل اور کام کندلا ایک ہندی پریم کتھا کا ترجمہ ہے ولا اور لولاکی نے اپنی طرف سے اس میں عموماً کچھ گھٹایا بڑھایا نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ اس میں مسیحا کی جگہ بید دھنتر۔ حاتم کی جگہ راجہ کرن۔ اور لیلیٰ مجنوں کی جگہ دمینتی اور راجہ نل۔ چشمۂ آب حیات کی جگہ امرت کنڈ اور شمع و پروانہ کی جگہ چاند چکور نظر آتے ہیں۔ مادھونل اور کام کندلا ایسا ترجمہ ہے جس میں اصل تصنیف کا عکس بہت کچھ نظر آتا ہے آگے ہم دیکھیں گے کہ فورٹ ولیم کالج ہی میں کاظم علی جوان شکنتلا ناٹک کا ترجمہ کرنے بیٹھے تو وہ اس نکتے کو فراموش کر گئے کہ ترجمے میں حتی المقدور اصل تصنیف کی فضا کی عکاسی ہونی چاہئے۔ اگر ولا اور جوان کے ترجموں کو اس کسوٹی پر جانچا جائے تو ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ مادھونل اور کام کندلا کو شکنتلا ناٹک پر بے حد فوقیت حاصل ہے!

شکنتلا (۱۸۰۱ء)

سنسکرت کی ایک مایہ ناز تصنیف جو ہندی کا سہارا لے کر اُردو ادب میں منتقل ہوئی کالی داس کا غیر فانی شاہکار شکنتلا ناٹک ہے۔ شکنتلا سنسکرت تاج ادب کا کوہ نور ہے اس کا شمار دُنیا کی اُن چند گنی چُنی تصانیف میں ہے جن پر قبولِ دوام کی مہر ثبت ہو چکی ہے اور جنھوں نے اپنے مصنفوں کو زندۂ جاوید کر دیا ہے۔

یہ ایک عجیب بات ہے کہ دُنیا کے بعض معروف ترین مصنفوں کے بارے میں ہماری معلومات نہایت محدود ہیں۔ کالی داس بھی انھیں میں سے ایک ہیں۔ کالی داس کے

زمانے کے بارے میں بھی محققوں میں سنجیدہ اختلافات ہیں صرف ایک بات ایسی ہے جس پر ہر محقق متفق ہے۔ ہر محقق مانتا ہے کہ کالی داس راجہ بکرماجیت کے ہم عصر تھے لیکن چونکہ تاریخ میں ایک سے زیادہ بکرماجیت نظر آتے ہیں اس لئے اس اتفاق سے بھی کوئی نتیجہ مرتب نہیں ہوتا۔

کالیداس کے عہد کے بارے میں محققین کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو کالیداس کا زمانہ پہلی صدی قبل مسیح بتاتے ہیں۔ دوسرے وہ جو انھیں چندر گپت دوئم کا ہم عصر کہتے ہیں اور تیسرے وہ جن کی رائے میں وہ چھٹی صدی عیسوی میں موجود تھے۔ ان تینوں نظریوں کی موافقت اور مخالفت میں جو دلائل پیش گئی ہیں اُن سے ہندی اور سنسکرت ادب کی تاریخیں بھری پڑی ہیں اس لئے اِنھیں یہاں دُہرانا لاحاصل ہے صرف اتنا کہہ دینا کافی معلوم ہوتا ہے کہ بیشتر محققین جن میں ڈاکٹر بھنڈارکر۔ ساہتیا چاریہ راماوتار شرما[1] اور متعدد مغربی محققین مثلاً میکڈانل۔ کیتھ اور اتھ بھی شامل ہیں کالی داس کو چندر گپت دوئم بکرمادیتہ کا ہم عصر ماننے کے حق میں ہیں۔ مشہور سنسکرت نقاد بِل ناتھ کی بھی یہی رائے تھی[2] یہی اُس فارغ البالی۔ خوش حالی اور امن و سکون کا زمانہ تھا جو کالی داس کی تصانیف میں منعکس معلوم ہوتا ہے اسی زمانے میں سنسکرت علوم و فنون اپنے نقطۂ عروج پر پہنچے ہوئے تھے اس لئے کسی قطعی شہادت کی عدم موجودگی میں کالی داس کو چندر گپت دوئم بکرمادیتہ (۳۸۰۔۴۱۲ء) کا ہم عصر ماننا غلط معلوم نہیں ہوتا۔

شکنتلا ناٹک جس کا سنسکرت نام "ابھگیان شاکنتلم" ہے راجہ دشنیت اور شکنتلا کا افسانہ محبت ہے۔ دُشینت ہستناپور کے راجہ ہیں اور شکنتلا راجہ اندر کی ایک حسین اپسرا مینکا کی بیٹی ہے۔ راجہ اندر نے رشی وشوامتر کی شدید ریاضت میں خلل ڈالنے کے لئے مینکا کو ان کے پاس بھیجا وشوامتر مینکا کی برقِ جمال کی تاب نہ لاسکے اور اپنی ریاضت کو اس کے قدموں پر قربان کر دیا اس قربانی کا نتیجہ شکنتلا کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ایک اپسرا کی بیٹی ہونے کی وجہ سے شکنتلا آفاقی حُسن و جمال کی مالک تھی۔ اُسے کنڈو رشی اور اُن کی بہن گوتمی نے اپنے آشرم میں جو مالن ندی کے کنارے تھا پرورش

---

[1] سنسکرت ساہتیہ کا اتہاس۔ چھٹا ایڈیشن ص ۱۶۴۔

[2] مقدمہ شکنتلا۔ از ساغر نظامی ص ۵۳۔

[3] این ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار۔ ص ۱۴۹۔

کیا تھا۔

ایک دن راجہ دشینت شکار کھیلتے ہوئے ایک ہرن کے پیچھے آشرم میں آنکلے اور شکنتلا کو دیکھتے ہی دل وجان سے اس پر فریفتہ ہوگئے شکنتلا نے بھی ان کی محبت کی پذیرائی کی اور وہیں دونوں کا "گندھرو وِواہ" ہوگیا چند دن کے بعد دشینت اپنی راجدھانی لوٹ گئے لیکن جانے سے پہلے اپنی انگوٹھی شکنتلا کو دے گئے۔ ایک دن شکنتلا دشینت کی یاد میں دُنیا و مافیہا سے بے خبر بیٹھی تھی کہ آشرم میں رِشی دُرواشا آئے شکنتلا کو اپنی محویت کے عالم میں رشی کے آنے کی خبر نہ ہوئی اور وہ اُن کا استقبال نہ کرسکی۔ رِشی دُرواشا نے اس پر غضبناک ہوکر اسے بددُعا دی کہ تو جس کی یاد میں بیٹھی ہے وہی تجھے بھول جائے۔ اتفاق سے شکنتلا کی دو سہیلیوں نے رشی کی بددُعا سُن لی اور وہ دوڑ کر ان کے قدموں پر گر پڑیں۔ اُن کے بہت گڑگڑانے اور معافی مانگنے پر رشی نے کہا کہ جب راجہ انگوٹھی دیکھے گا تو بددُعا کا اثر ختم ہوجائے گا اور راجہ شکنتلا کو پہچان لے گا۔

کنڑو رشی کو آکاش وانی (صدائے غیب) سے شکنتلا اور دشینت کے گندھرو وواہ کا حال معلوم ہوگیا انھیں یہ بھی معلوم ہوگیا کہ شکنتلا ماں بننے والی ہے۔ چونکہ کشتریوں میں گندھرو وواہ کوئی معیوب چیز نہ تھی اس لئے رشی نے اس پر کوئی ناراضی ظاہر نہ کی اور شکنتلا کو گلے لگا کر اور دعا دے کر دو چیلوں اور گوتمی کے ساتھ اس کے شوہر دشینت کے یہاں ہستناپور بھیج دیا۔ راستے میں شکنتلا کی انگلی میں سے انگوٹھی شکر اوتار کے مقام پر گنگا میں گر گئی جس کی شکنتلا کو خبر نہ ہوئی۔ شکنتلا اور اس کے ساتھی جب ہستناپور پہنچے تو رِشی دُرواشا کی بددُعا کے اثر سے راجہ اُسے بھول چکے تھے شکنتلا نے انگوٹھی دکھانی چاہی تو معلوم ہوا کہ وہ اُس کی انگلی میں نہیں ہے۔ آخر راجہ نے اُسے قبول کرنے سے انکار کردیا لیکن دونوں پتسوی اور گوتمی شکنتلا کو وہیں چھوڑ کر چل پڑے۔ شکنتلا پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی اچانک اس کی ماں مینکا اپسرا ایک شعلے کی صورت میں نمودار ہوئی اور اپنی بیٹی کو اُٹھا کر آکاش میں لے گئی۔ اُس نے شکنتلا کو آکاش میں مہرشی کشیپ کے آشرم میں رکھا جہاں اس نے بچے کو جنم دیا۔

ادھر ایک روز شچی تیرتھ کا ایک دھینور (ماہی گیر) راجہ کی انگوٹھی بیچتا ہوا پکڑا گیا جو اُسے ایک مچھلی کے پیٹ میں سے ملی تھی راجہ نے انگوٹھی دیکھی تو رشی دُرواشا

Activate Windows

کی بددعا کا اثر دور ہوگیا اور شکنتلا کی یاد آگئی اب وہ دن رات شکنتلا کی یاد میں تڑپنے لگا۔ ادھر مینکا کے کہنے سے راجہ اندر نے اپنے رتھ بان کو بھیج کر دشینت کو اپنے پاس بلوایا۔ دشینت نے راستے میں مہرشی کشیپ کے آشرم میں ایک بچے کو شیرنی کے بچے کے جبڑے چیر کر کھیلتے دیکھا راجہ کو اس پر ایسا پیار آیا کہ اُسے گود میں اُٹھا لیا گود میں اُٹھانے میں بچے کے بازو میں بندھا ہوا "رکشا سوتر" کھل کر گر پڑا راجہ نے اُسے جھک کر اُٹھا لیا اس پر آشرم میں شور مچ گیا کیونکہ مہرشی کشیپ کے دئے ہوئے اس رکشا سوتر کی یہ خاصیت تھی کہ زمین پر گرنے کے بعد بچے کے ماں باپ کے علاوہ اُسے کوئی اور اُٹھاتا تھا تو وہ سوتر سانپ بن کر اُٹھانے والے کو ڈس لیتا تھا آخر سب کو معلوم ہوگیا کہ دشینت بچے کا باپ ہے۔ شکنتلا کو بھی خبر ہوئی۔ گلے شکووں کے بعد دونوں مل گئے۔ مہرشی کشیپ اور راجہ اندر کی دُعاؤں کے ساتھ دونوں ہستناپور آئے اور راج کرنے لگے یہی بچہ بڑا ہوکر بھرت کہلایا جس کے نام پر ہندوستان کا نام بھارت ورش پڑا۔

اس کہانی کے ماخذ پر غور کرنے سے پہلے ہمیں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ قدیم سنسکرت ناٹکوں کا ایک بندھا ٹکا اصول تھا کہ ناٹک کا پلاٹ لازمی طور سے کسی دیومالائی کتھا سے لیا جاتا تھا یا کسی تاریخی شخصیت مثلاً راجہ یا رشی مُنی کو مرکزی کردار مان کر اس کے گرد پلاٹ کا خیالی تانا بانا بُنا جاتا تھا۔ کالی داس نے بھی اس اصول کی سختی سے پابندی کی ہے اس نے تین ناٹک مالوکاگنی متر۔ وکرموروشی اور ابھگیان شاکنتلم لکھے۔ مالوکاگنی متر کا ہیرو موریہ راجہ برہ ورتھ کے سیناپتی پشیہ متر کا بیٹا تھا۔ وکرموروشی تو راجہ پرورواا اور اُروشی اپسرا کی قدیم اساطیری کہانی ہی ہے۔ ابھگیان شاکنتلم میں بھی اسی اصول کی پیروی کی گئی ہے۔

ابھگیان شاکنتلم کے قصے کا ماخذ مہابھارت کے سمبھو پرو میں ادھیائے اڑسٹھ ۶۸ سے چوہتر ۷۴ تک میں دی ہوئی ایک ضمنی کہانی ہے لیکن کالی داس نے اس میں بہت سے اضافے کئے ہیں۔ مہابھارت کی کہانی کے مطابق دشینت جب شکنتلا سے رخصت ہوکر کنڑو رشی کے آشرم سے آجاتے ہیں اس کے تین سال بعد کنڑو آشرم میں ہی شکنتلا کے بچہ پیدا ہوتا ہے۔

"شکنتلا کو دِن۔ پکش۔ ماس۔ رِتو۔ تتھا ورش..... ان سب کی گنڑنا (شمار)

کرتے کرتے تین ورش بیت گئے ..... تین ورش وتیت ہونے کے بعد سُندر جانگھوں والی شکنتلا کے گربھ سے پرجولت اگنی کے سمان تیجوی ..... پراکرمی کمار کا جنم ہوا جو دشینت کے ویریہ سے پیدا ہوا تھا۔"[1]

بچّہ جب بڑا ہوا تو شکنتلا اُسے لے کر ہستناپور گئی وہاں دشینت جان بوجھ کر پہلے شکنتلا اور بچّے کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے لیکن اتنے ہی میں آکاش وانی ہوتی ہے اُس کے بعد وہ دونوں کو قبول کر لیتا ہے۔

مہا بھارت کی اس کہانی میں رشی درواشا کی بد دعا، یا انگوٹھی کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کہانی میں دشینت ایک اوباش طبع نوجوان نظر آتا ہے کالی داس نے اس کے دامن سے اس داغ کو دور کرنے کے لئے رشی درواشا کی بد دعا اور انگوٹھی کا قصہ ایجاد کیا۔ دوسری طرف شکنتلا کو جنم دینے کے بعد مینکا کو اپنی بیٹی کی طرف سے بے پروا رہنے کے الزام سے بچانے کے لئے اُسے ایک شعلے کی صورت میں آکر شکنتلا کو آسمان پر لے جانے اور وہاں بچّے کی پیدائش کا قصہ ایجاد کیا۔ ہرش کشیپ اور راجہ اندر کی دُعاؤں نے قصّے کے اساطیری رنگ کو مکمل کر دیا۔

ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ درواشا اور انگوٹھی کا قصّہ لازمی طور سے کالی داس کے ہی دماغ کا نتیجہ ہے پُرانوں کی سم ورن اور تپتا (संवरण-तपता) کی پریم کتھا میں ایک مرتبہ تپتا، سم ورن کی یاد میں محو ہونے کی وجہ سے گوتم منی کو پرنام نہ کر سکی تھی اس پر گوتم منی نے اسے بد دُعا دی تھی کہ تو جس کی یاد میں مگن ہے وہی تجھے بھول جائے گا بعد میں خود انھوں نے اس بد دُعا کے اثر کی یہ کاٹ بتائی تھی کہ تیرے جسم کے کسی حصّے کو چھوتے ہی اُسے تیری یاد آجائے گی۔[2]

شکنتلا کی کہانی پر بالمیکی رامائن کی بھی گہری چھاپ ہے رامائن میں بھی شری رام چندر ایک مایا مرگ (آہوئے پُر فریب) کے پیچھے گئے تھے۔ وشنیت بھی ایک ہرن کا پیچھا کرتے کرتے کنڑو آشرم میں پہنچے۔ ہنومان سیتا جی کے پاس رام چندر جی کی انگوٹھی بھی لے کر گئے تھے۔ لو اور کش کی پیدائش بھی آشرم میں ہی ہوئی تھی۔ رام چندر جی کو بھی سیتا جی سے الگ

---

[1] ۔ مہا بھارت۔ شکنتلا پاکھیان۔ گیتا پریس۔ ۱۹۵۵ء ایڈیشن۔ ص ۲۱۷۔

[2] ۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ رام چندر شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۴۵۱۔

ہونا پڑا تھا۔ کنڑو آشرم کے پودے پھول اور لتائیں ہمیں رامائن کی اشوک واٹکا کی یاد دلاتی ہیں۔ رشی، مہرشی اور تپسوی رامائن پر بھی چھائے ہوئے ہیں۔ دشوامتر تو رامائن کے ہی ایک کردار ہیں۔ اس طرح شکنتلا کی کہانی کا خاکہ تو مہا بھارت سے لیا گیا لیکن اس کی جزئیات اور تفصیلات پرانوں کی کتھا اور رامائن سے اخذ کر کے پُر کی گئیں۔

حیرت یہ ہے کہ ان تمام ایجادات اور مفروضات کے باوجود ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو شکنتلا کی کہانی کو حرف بحرف ایک صحیح واقعہ خیال کرتے ہیں۔ انتہا یہ ہے کہ راقم الحروف کے مسکن ضلع بجنور کے اور گڑھوال کے لوگوں میں عرصے سے ایک بحث جاری ہے کہ کنڑو آشرم جہاں شکنتلا پیدا ہوئی تھی ضلع بجنور میں ہے یا گڑھوال میں۔ بجنور والے اسے بجنور سے تین میل کے فاصلے پر راوٗلی گھاٹ کے قریب جہاں مالن ندی گنگا میں آکر ملتی ہے بتاتے ہیں اور وہاں راوٗلی نامی موضع کے پاس مہرشی کنڑو کی ایک مورتی بھی نصب کر دی گئی ہے دوسری طرف گڑھوال والے اپنا کنڑو آشرم الگ بنانے میں مصروف ہیں۔ بجنور سے سات آٹھ میل کے فاصلے پر گنگا کے دائیں کنارے پر موقوعہ کنکرتال (ضلع مظفر نگر) کو شکنتلا کی انگوٹھی گم ہو جانے والا مقام بتایا جاتا ہے حالانکہ مہا بھارت کے اس افسانے میں انگوٹھی کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہے۔ اور یہ تو کوئی سُننے کو بھی تیار نہیں کہ کالی داس شکنتلا لکھتے وقت ایک مغالطۂ زمانی ANACHRONISM کا بھی شکار ہو گئے تھے۔ انھوں نے دشینت کو ہستناپور کا راجہ بتایا ہے جبکہ دشینت کے زمانے میں ہستناپور معرضِ وجود میں بھی نہ آیا تھا۔ ہستناپور شہر راجہ ہستن نے دشینت سے کئی پشتوں کے بعد بسایا تھا۔[1]

اس سلسلے میں سرسید کا یہ بیان خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ ہستناپور شہر ۱۲۱۲ ق۔م کے قریب راجہ "وشٹ وان" کے عہد حکومت میں گنگا کے چڑھاؤ سے بہہ گیا۔[2] راجہ دشٹ وان دشینت کی مفرس شکل ہو سکتی ہے لیکن سرسید نے راجاؤں کے سالِ جلوس کا تعین کرتے پُرانی تواریخ میں دی ہوئی تاریخوں میں سے قریب سولہ سو اکہتر (۱۶۷۱) سال اس لئے کم کر دئے ہیں کہ وہ تاریخیں طوفانِ نوح کے حساب سے غلط بیٹھتی تھیں۔ اسی لئے ہستناپور دشینت

---

[1] ۔ انڈیا این کالیداس از ڈاکٹر بی۔ ایس اُپادھیائے۔ ۱۹۴۷ء ص ۷۱۔

[2] ۔ آثار الصنادید ۱۹۶۵ء ایڈیشن۔ مہرست فرمانروایان دہلی نمبر سلسلہ ۸۔ [3] ایضاً ص ۲۶۔

کے ساتھ مضاف ہوگیا۔

ڈاکٹر بی۔ ایس اُپادھیائے نے اپنی فاضلانہ تحقیقی تصنیف "انڈیا اِن کالی داس" میں کالی داس کی تصانیف میں مذکورہ تمام شہروں۔ دریاؤں اور پہاڑوں وغیرہ کا تعین کرنے کی حیرت انگیز طور سے کامیاب کوشش کی ہے لیکن وہ شکراوتار اور مچھی تیرتھ کو جہاں شکنتلا کی انگوٹھی گم ہوئی تھی دریافت کرنے سے قاصر رہے۔ محولہ بالا شکرتال میں آج بھی درجنوں مندر اور دھرم شالائیں ہیں اور وہ ایک خوبصورت چھوٹا سا تیرتھ ہے وہاں دھینوروں (ماہی گیروں) کی بھی کافی آبادی ہے۔ وہاں سے گنگا کے کنارے کنارے ہستناپور بھی زیادہ دور نہیں پڑتا اس لئے شکرتال کے ماہی گیروں کا ہستناپور میں مچھلی یا انگوٹھی بیچنے جانا عین قرینِ قیاس ہے۔ ممکن ہے شکرتال کو اس زمانے میں مچھی تیرتھ بھی کہا جاتا ہو۔ ظاہر ہے کالی داس نے جس شکراوتار کو شکنتلا کی انگوٹھی گم ہو جانے کے لئے چنا تھا وہ شکرتال ہے۔

شکرتال کی وجہ سے کالی داس کے ذہن میں کنڑو آشرم کی جو جائے وقوع تھی اُس پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ظاہر ہے کنڑو آشرم ایسی جگہ واقع ہوگا جہاں سے ہستناپور کو چلیں تو شکرتال راستے میں پڑے گا۔ ضلع بجنور کے راولی گھاٹ سے اگر ہستناپور جائیں تو شکرتال راستے میں نہیں پڑتا بلکہ اُلٹی طرف رہ جاتا ہے اس لئے کالی داس کے ذہن میں کنڑو آشرم کی جائے وقوع مالن ندی کے کنارے اُوپر کی طرف شکرتال سے آگے بڑھ کر کوئی جگہ ہوگی غالباً یہ نجیب آباد کے قریب کوئی جگہ ہوسکتی ہے جہاں اب بھی مالن ندی بنوں اور جنگلوں میں ہو کر بہتی ہے۔

بہرحال یہ ماننا پڑے گا کہ کالی داس نے ایک معمولی سی کہانی کے روکھے پھیکے خاکے میں ایک ماہر اور باکمال مصور کی چابک دستی کے ساتھ خیالی رنگ آمیزی کرکے اُسے "ابھگیان شاکنتلم" کے نام سے دُنیا کے عظیم ترین شاہکاروں کی صف میں پہنچا دیا۔ اس کی عظمت و مقبولیت کا اندازہ اِس چیز سے ہوسکتا ہے کہ دُنیا کی کوئی بڑی زبان ایسی نہ ہوگی جس کے کسی نہ کسی بڑے نقاد نے شکنتلا کی مدح سرائی نہ کی ہو۔ دُنیا کی ہر ادبی زبان میں اس کے بار بار ترجمے ہو چکے ہیں۔ صرف جرمن زبان میں شکنتلا کا کم از کم تیس مرتبہ ترجمہ ہو چکا ہے[1]

[1] ۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۲۴۹۔

جب غیر ملکی زبانوں کا یہ حال ہے تو ہندوستانی زبانوں میں ترجموں کا شمار لاحاصل ہے۔ اُردو بھی اس معاملے میں کسی اور زبان سے پیچھے نہیں ہے۔ ذیل میں شکنتلا کے اُردو ترجموں اور ان کتابوں کی فہرست دی جاتی ہے جو شکنتلا کی کہانی کو بنیاد بنا کر لکھی گئیں:۔

شکنتلا	از کاظم علی جوان	۱۸۰۱ء
مثنوی رشکِ گلزار	مولوی سید محمد تقی	۱۸۰۲ء کے بعد
مثنوی فراموش یاد	غلام احمد احمد	۱۸۴۹ء
شکنتلا	اُنپا شنکر جھوپری	۱۸۵۷ء
شکنتلا عرف گنوایا ہوا چھلا	نسروان جی آدام جی آرام	۱۸۷۲ء
شکنتلا ناٹک	جواہر لال آگرہ	۱۸۷۴ء
غازہ تعشق المعروف بہ شکنتلا	کنور عنایت حسین رئیس لکھنؤ	۱۸۸۳ء
شکنتلا	حافظ محمد عبداللہ فتحپوری	۱۸۸۵ء
شکنتلا	غلام حسین عرف حسینو میاں ظریف	۱۸۸۹ء
شکنتلا	دلپت رائے پران جیون کھکھر	۱۹۰۱ء
شکنتلا	مولوی محمد عزیز مرزا	۱۹۰۵ء
مثنوی نیرنگ سحر	اقبال ورما سحر ہنگامی	درمیان ۱۹۱۰-۱۹۱۶ء
شکنتلا	اکسیر سیالکوٹی	قریب ۱۹۱۵ء
شکنتلا یعنی گمشدہ انگوٹھی	محمد ابراہیم محشر انبالوی	قریب ۱۹۲۲ء
شکنتلا	پنڈت رادھے شیام بریلوی	۱۹۳۲ء
شکنتلا (ڈراما)	ڈاکٹر اختر رائے پوری	۱۹۳۸ء
شکنتلا منظوم	محمد فاروق وحشت بریلوی	۱۹۵۰-۵۱ء
انگوٹھی کی پہچان (سنگیت)	شری کرشن کھتری کانپور	۱۹۵۱ء
شکنتلا (ڈراما)	قدسیہ زیدی	۱۹۵۷ء
شکنتلا (منظوم)	ساغر نظامی	۱۹۶۰ء
شکنتلا	بشیشور پرشاد منور لکھنوی	۱۹۶۳ء
شکنتلا	ڈاکٹر محمد اسلم قریشی	قریب ۱۹۶۴ء

Activate Windows

شکنتلا	محمد عبدالسمیع بدایونی (آرزو)	
شکنتلا	احمد حسن ربی	
شکنتلا	عبدالحلیم شرر لکھنوی	
شکنتلا	سید شیر شاہ	
شکنتلا	پنڈت نارائن پرشاد بیتاب بنارسی	
شکنتلا	لاکشن چند زیبا	تیسرا ایڈیشن ۱۹۶۷ء
شکنتلا منظوم (قلمی)	جگیشور ناتھ بیتاب بریلوی	
شکنتلا (ناول)	نامعلوم (مطبوعہ العلائی پریس آگرہ)	
شکنتلا	تنویر لکھنوی	

ظاہر ہے یہ فہرست مکمل نہیں ہوسکتی اور شکنتلا سے ماخوذ اُردو میں اور بھی ایسی کتابیں ہوں گی جن تک ہماری نظر نہیں پہنچ سکی۔ سوال یہ ہے کہ ان کتابوں سے اُردو ادب میں ہندی موضوعات اور ہندی روایات کس حد تک مقبول ہوئیں۔ اس کا جائزہ لینے کے لئے مندرجہ بالا فہرست میں سے ہم کاظم علی جوآن۔ اختر رائے پوری قدسیہ زیدی۔ اور ساغر نظامی کے ترجموں پر نظر ڈالیں گے۔

کاظم علی جوآن نے ۱۹۵۱ء میں فورٹ ولیم کالج میں للولال کی مدد سے نیوآج کی "شکنتلا ناٹک" نامی برج بھاشا کتاب سے ترجمہ کیا۔ جوآن سنسکرت یا ہندی سے ناواقف تھے۔ سنسکرت کے بارے میں اُن کے معاون للولال جی کا حال بھی ان سے کچھ بہتر نہ تھا۔ ڈاکٹر آشا گپت کی رائے میں "للولال جی کو برج بھاشا کا تو اچھا گیان تھا لیکن سنسکرت کے وہ بہت اچھے جانکار نہ تھے"[۱]۔ آچاریہ شکل نے تو صاف لکھا ہے کہ "للولال جی سنسکرت نہ جانتے تھے"[۲]۔ خود للولال جی کی ہندی اور برج بھاشا تالیفات پریم ساگر۔ مادھو بلاس۔ راج نیتی اور لال چندرکا کی ٹیکا سے بھی یہی مترشح ہوتا ہے کہ للولال کو سنسکرت میں درک حاصل نہ تھا شاید اسی لئے جوآن کا ترجمہ براہِ راست سنسکرت سے نہیں بلکہ نیواج کے برج بھاشا ترجمے سے کیا گیا۔

۱۔ رسالہ ہندوستانی اپریل جون ۱۹۶۱ء ص ۴۷۔
۲۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ پندرھواں ایڈیشن ۱۹۶۵ء۔ ص ۔۔۔

نیواج کے شکنتلا ناٹک کے بارے میں بعض غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں۔ اُسے عموماً کالی داس کے "ابھگیان شاکنتلم" کا ترجمہ خیال کیا جاتا ہے کبھی کبھی محققین اُسے اُردو کے ابتدائی ناٹک کی ایک شکل خیال کرتے ہیں حالانکہ یہ تمام باتیں غلط ہیں۔ نیواج کی شکنتلا کو "ناٹک" سے دور کا واسطہ بھی نہیں نہ وہ کالی داس سے ترجمہ کیا گیا۔ اصل میں پنواج نے کالی داس کے ناٹک کی کہانی لے کر اُسے اپنے طور پر ہندی کی مختلف بحروں میں نظم کر دیا ہے دونوں کے پلاٹ میں بھی بے حد فرق ہے۔ کالی داس کی شکنتلا میں سات انک ہیں جبکہ نیواج کے یہاں صرف چار انک ہیں۔ نیواج کی شکنتلا کی زبان کا نمونہ یہ ہے:۔

"برکھ نرپ بن مول بکانی تینوں چھکیں ڈریں اکولانی
ٹھاڑی رہی نہ سکی نہ ہی ڈولیں جکی سو رہی کچھ نہ ہی بولیں
انوسوئیا تب من دراہ کینو مہاراج کو اُتر دینو"[۱]

نیواج کی شکنتلا کے زمانہ تصنیف کے بارے میں جوآن نے اپنی شکنتلا ناٹک کے "دیباچہ مولف" میں یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے:[۲]

یہ قصہ فرخ سیر بادشاہ کی سلطنت میں سنسکرت سے برج بھاکا میں ترجمہ ہوا تھا..... اس داستان کے لکھنے والے نے یوں لکھا ہے کہ فرخ سیر بادشاہ کے خدمتیوں میں سے مولیٰ خاں فدائی خاں کے بیٹے نے جب ایک لڑائی ماری تب حضور پُر نور سے اس کا خطاب عظیم خاں ہوا۔ اسی ایام میں اس نے نواز کبیشر کو حکم کیا کہ شکنتلا ناٹک جو سنسکرت میں ہے برج کی بولی میں کہہ۔ اس کبیشر نے یہ کہانی بہت دُہرے میں کہی..... کہ جس کا ترجمہ یہ ہے:"

اس بیان میں جوآن سے دو غلطیاں ہوگئی ہیں۔ شکنتلا کے اس مترجم کا نام نواز نہیں بلکہ نیواج ہے اور اُس کے مربی کو عظیم خاں نہیں بلکہ اعظم خاں خطاب ملا تھا۔ جوآن کے اس بیان سے یہ بہرحال معلوم ہوتا ہے کہ نیواج کا ترجمہ عہد فرخ سیر (۱۷۱۳ تا ۱۷۱۹ء) میں کیا گیا تھا۔

نیواج کے اس ترجمے کا ایک مخطوطہ ناگری پرچارنی سبھا بنارس میں موجود ہے۔

۱۔ "ہندی ناٹک، اوبھو اور وکاس" ڈاکٹر دشرتھ اوجھا۔ ۱۹۵۶ء ص ۱۵۲-۱۵۳۔
۲۔ شکنتلا از کاظم علی جوآن۔ مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۴ء ص ۳۲-۳۳۔

Activate Windows

سبھا کے ہندی مخطوطات کی فہرست کے مطابق نیواج نے شکنتلا "سمبت ۱۷۳۷ بکرمی کے قریب لکھی"[۱] لفظ "کے قریب" سے ظاہر ہے کہ خود مخطوطے میں ایسا کوئی اندراج نہیں ہے بلکہ فاضل فہرست نگار نے یہ تاریخ کہیں اور سے اخذ کی ہے۔ آچاریہ رام چندر شکل نے توقطعیت کے ساتھ اس ترجمے کا سال "سمبت ۱۷۳۷ بکرمی (۱۶۸۰ء) بتایا ہے"[۲]، ڈاکٹر نگیندر بھی اسی سال کی تائید کرتے ہیں[۳]۔ شیو سنگھ سروج میں شکنتلا کے ترجمے کا سال تو نہیں لکھا لیکن وہ شکنتلا کے مترجم نواج کو سمبت ۱۷۳۹ (سنہ ۱۶۸۲ء) میں موجود بتاتے ہیں[۴]۔ پروفیسر محمود خاں شیرانی کے مطابق نوازنے عالمگیر کے لاڈلے بیٹے اعظم شاہ کی خواہش سے ۱۶۸۰ء میں شکنتلا ناٹک لکھا[۵] اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہندی محققین اور پروفیسر شیرانی کا یقین کیا جائے تو نیواج کی شکنتلا عہدِ فرخ سیر کی۔ بجائے عہدِ اورنگ زیب (۱۶۵۸-۱۷۰۷ء) میں پہنچ جاتی ہے حالانکہ خود نیواج کی شکنتلا کی داخلی شہادتوں کے پیش نظر یہ صریحاً غلط ہے۔ نیواج کی شکنتلا میں سبب تالیف کے ذیل میں یہ ابیات آتی ہیں:-

نول فدائی خاں کے نندن موسوی خاں — پھرک سیر کو دے پھتے بھیو وہ آجم خاں
.... بخت بلند مہابلی آجم کھاں امیر — داتا گیا[۱] سورما سانچو سندر دھیر
آجم خاں نواج کی دینو اہی پھرمائی — شکنتلا ناٹک ہمیں بھاشا دیو بنائی[۶]

اس سے صاف ظاہر ہے کہ فدائی خاں کے بیٹے موسوی خاں جو فرخ سیر کو فتح عطا کرنے کے بعد اعظم خاں کے خطاب سے ملقب ہوئے (اور جو مختلف اوصاف و صفات کے حامل ہیں) انھوں نے نیواج سے یہ فرمایا کہ ہمیں شکنتلا ناٹک بھاشا میں بنا کر دو۔ اس سے ظاہر ہے کہ شکنتلا کے اس ترجمے کی تاریخ عہد فرخ سیر میں ہی ہو سکتی ہے عہد اورنگ زیب میں نہیں۔

۱۔ بستہ رکھت ہندی پستکوں کا سنشپت ورن۔ سمبت ۲۰۲۱۔ جلد اول ص ۵۱۹
۲۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۲۵۳۔
۳۔ ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس۔ جلد ششم ۱۹۵۸ء ص ۵۳۴۔
۴۔ شیو سنگھ سروج ۱۹۶۶ء ص ۴۴۱۔ ۵۔ پنجاب میں اردو۔ لکھنؤ ایڈیشن ۱۹۶۰ء ص ۱۴۷
۶۔ بحوالہ سروج سروےکشن از ڈاکٹر کشوری لال گپت۔ بار اول ص ۲۹۷

Activate Windows

اس سلسلے میں ڈاکٹر کشوری لال گپت کا یہ بیان خالی از دلچسپی نہ ہوگا[۱]

"جوآن نے اس ناٹک کے دیباچے میں لکھا ہے کہ نیواج نے یہ ترجمہ ۱۱۲۸ ہجری میں کیا" معلوم نہیں ڈاکٹر گپت کے سامنے جوآن کے شکنتلا ناٹک کا کون سا نسخہ تھا کیونکہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے مرتبہ شکنتلا میں دیے ہوئے دیباچہ مولف میں جوان کے قلم سے ایسا کوئی ذکر یا اشارہ تک نہیں ملتا۔ ۱۰۲۸ ہجری کا متوازی سنہ عیسوی ۱۶۱۹ ہوتا ہے۔ عشرت رحمانی[۲] اور گارساں دتاسی[۳] نے بھی نیواج کے ترجمے کی تاریخ ۱۶۱۹ عیسوی ہی بتائی ہے یہ سال متعلقہ حالات سے مطابقت کھاتا ہے اگر خود جوآن نے بھی کہیں یہ سال لکھا ہے تو اس کی صحت کی مزید توثیق ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر کشوری لال گپت نے ۱۶۱۹ عیسوی کو صحیح مان کر ہندی محققین کے بتائے ہوئے سمبت ۱۷۳۷ کی بڑی دل کو لگنے والی توجیہ کی ہے۔ ۱۶۱۹ عیسوی کا متوازی بکرمی سمبت ۱۷۷۳ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر گپت کا خیال ہے کہ نقل یا کتابت کی معمولی غلطی سے کسی نے ۱۷۷۳ کو ۱۷۳۷ لکھ دیا اور بعد میں ایک مصنف دوسرے مصنف سے اسی سمبت کو نقل کرتا چلا گیا[۴] ظاہر ہے اس غلطی کے امکان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

بعض محققین نیواج کو نواز کی تخریب مان کر اُسے مسلمان شاعر خیال کرتے ہیں لیکن خود شکنتلا ناٹک کے ترقیمے "اِتی نواج توآری وِرچتایام (مصنف)۔ شکنتلا ناٹک"[۵] سے صاف ظاہر ہے کہ وہ توآری برہمن تھے۔ شیو سنگھ سینگر[۶] آچاریہ رام چندر شکل[۷] اور ڈاکٹر نگیندر[۸] انھیں انتروید (گنگا جمنا کے دوآبے) کے رہنے والے برہمن بتاتے ہیں۔ ناگری پرچارنی سبھا کے مخطوطات کی فہرست سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ نیواج آگرہ نواسی برہمن تھے۔

نیواج کی شکنتلا کا فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں کاظم علی جوان[۹] للو لال کی مدد سے اُردو

۱۔ سروج سروےکشن ۱۹۶۷ء ص ۲۹۸
۲۔ اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید ص ۱۱۳ بحوالہ شکنتلا از سلغر نظامی ۱۹۶۱ء دیباچہ ص ۵۹۔
۳۔ ہندوی ادب کی تاریخ۔ از گارساں دتاسی ص ۱۱۰-۱۲۱۔ بحوالہ سروج سروےکشن ص ۲۹۸۔
۴۔ سروج سروےکشن۔ ص ۲۹۸۔ ۵۔ سروج سروےکشن بار اول ص ۲۹۸۔
۶۔ شیو سنگھ سروج ۱۹۶۶ء ص ۴۴۱۔ ۷۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس پندرھواں ایڈیشن ص ۲۵۳
۸۔ ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس ۱۹۵۸ء جلد ششم ص ۵۳۴۔

میں شکنتلا کے نام ہی سے ترجمہ کیا۔ ترجمے کی تاریخ خود جوان نے دیباچہ مولف میں ۱۸۰۱ء مطابق ۱۲۱۵ھ دی ہے[1]۔ گلکرسٹ کی ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء کی رپورٹ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے چوبیس ۲۴ صفحات ناگری رسم خط میں 'کلکتہ گزٹ پریس' میں چھپ چکے تھے اُس وقت دوسری کتابوں کے ساتھ اس کی طباعت بھی ملتوی کر دی گئی۔ بلوم ہارٹ کے مطابق اس کا ساٹھ ۶۰ صفحوں کا اقتباس گلکرسٹ کی بیاضِ ہندی (۱۸۰۲ء) میں ہندی رسم الخط میں شائع ہوئی۔ پھر ۱۸۲۶ء میں ڈاکٹر گلکرسٹ نے اس کو اپنے مخصوص مجوزہ رسم الخط میں لندن سے شائع کیا۔ ۱۸۳۳ء میں شکنتلا "ہندی اور ہندوستانی سلکشنز" نامی مجموعے میں پہلی بار اُردو رسم الخط میں شائع ہوئی۔ ۱۸۵۵ء میں اس کا ایک اڈیشن نول کشور نے لکھنؤ سے بھی شائع کیا۔[2]

جوان کی شکنتلا پر ایک نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ جس طرح سنگھاسن بتیسی اور بے تال پچیسی پر للو لال جی چھائے ہوئے ہیں، شکنتلا پر کاظم علی جوان کا پرچم لہرا رہا ہے۔ للو لال جی نیواج کی کتاب کو پڑھ کر سُنا دینے بھر کے گنہگار معلوم ہوتے ہیں۔ جوان نے اپنی زبان کو ریختہ کہا ہے لطف یہ ہے کہ کتاب کے سالِ تصنیف کا مادہ تاریخ بھی لفظ ریختہ (۱۲۱۵ ہجری) سے ہی نکالا ہے۔ کتاب کی زبان ہے بھی ایسی کہ اُسے ریختہ کہنا بالکل بجا ہے۔ جوان کو مسجع نگاری کا شوق بے پایاں ہے وہ اکثر جگہ فارسی نثر کی تقلید میں بعجب علی بیگ سرور کی سی مقفیٰ اور مسجع نثر لکھنے لگتے ہیں۔ ایک نمونہ دیکھیے:۔

"جب وہ (شکنتلا) راجہ کے دل سے یوں بھولی تب جھنجھلا کر یہ بولی۔ قسمت نے بُرا دن مجھ کو دکھایا جس طرح سے چاہا ناچ نچایا۔ نہیں ہے انگوٹھی کیا دکھاؤں کہو تو کچھ اور بھید تمھیں بتاؤں۔ ہم تم جوبن میں چاہت کی کر رہے تھے اور کیا کیا اُماہے دلوں میں بھر رہے تھے جو ایک ہرن کا بچہ وہاں آیا تم نے اُسے کس کس پیار سے بُلایا۔ جب وہ وحشی بھاگا رم کر کے، پاس نہ آیا وہاں ڈر کے۔ جب میں نے اُسے بلایا تب وہ دوڑا آیا۔ تم نے ہنس کر کہا مجھ کو۔ تم دونوں بن باسی ہو۔ ہرن کا بچہ رہتا ہے ساتھ تمھارے۔ بھاگے ہے یہ سایے سے ہمارے۔ یہ کہہ کر تم نے ہنسی بچائی۔ اب سُدھ بدھ سبھی بھلائی" (شکنتلا ص ۸۴)

۱۔ شکنتلا۔ مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ۱۹۶۴ء ص ۳۲ ۲۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۱۴۵
۳۔ برٹش میوزیم ہندوستانی مخطوطات کی فہرست بحوالہ نثری داستانیں طبع دوم ص ۲۱۴۔
۴۔ شکنتلا۔ مرتبہ ڈاکٹر عبادت۔ ص ۸ (پیش لفظ)

اس سے بڑھ کر مقفیٰ نگاری شاید سرور کے یہاں بھی نہ ملے گی۔ پتہ نہیں ڈاکٹر گلکرسٹ اس زبان کو ادبی خیال کرتے تھے یا روزمرہ۔

جوان نے اس کتاب میں معمولی ہندی الفاظ کا تلفظ بھی مضحکہ انگیز حد تک غلط لکھا ہے۔ للو لال کوی اُن کے لئے للو جی لال کب ہیں (ص ۳۲) کنڑو رشی کو وہ کنو لکھا ہے (ص ۴۱) یا کنو منی (ص ۷۶) کہتے ہیں۔ دشینت کو ساری کتاب میں دشمنت لکھا ہے۔ (ص ۴۵۔ ص ۵۱)۔ رشی کو ہر جگہ رکھ (ص ۷۳) اور کشیپ منی کو کشپ منی (ص ۹۵) کہتے ہیں۔ دشنوان کے لئے بشن (ص ۴۷) اور رتی رت (ص ۵۴) ہے۔ جوان بے چارے کا ہی کیا قصور حضرت عبادت بریلوی بھی اپنے مقدمے میں کنڑو رشی کو کنوا کنوا (ص ۲۸) کہتے نہیں تھکتے جو انگریزی سے استفادے اور ہندی سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔

جوان نے مینکا اور رشی وشوامتر کی دیومالائی کہانی کو اس انداز میں پیش کیا ہے گویا کسی دُنیا ساز گداگر کا ناجائز تعلق کسی آوارہ لڑکی سے ہو گیا ہو اور لڑکی کے حاملہ ہو جانے پر گداگر اسے چھوڑ کر بھاگ گیا ہو۔ لڑکی زمانۂ حمل میں تو کہیں چھپی رہی لیکن جیسے ہی بچہ پیدا ہوا اُس ولدالزنا کو پھینک پھانک کر وہ بھی چلتی بنی ہو ملاحظہ کیجیے:۔

'(وشوامتر) پھر بہت سا پچھتایا کہ میں نے کیا بُرا کام کیا کہ اپنے تئیں تمام بھلوں میں بدنام کیا۔ تب تو اس کے سوا کچھ اور بن نہ آیا کہ اُس بن کو چھوڑا۔ اور بن کو گیا۔ اور مینکا کو وہیں حمل دریافت ہوا اس سبب سے اُسے راجہ اندر کے دربار میں جانا بارہا ہوا۔ چار و ناچار نو مہینے تک دن گنتی رہی جب مُدت پوری ہوئی تو ایک راہ رو لڑکی جنی۔ قہر یہ ہے کہ بے مہری سے نہ چھاتی لگا کر دودھ پلایا۔ بے اُلفتی سے نہ ایک دم گود میں لیا۔ نسل انسان کی جان محبت ذرا نہ کی اور وہیں ٹپک اُسے اتنی بات کہی کہ جسے ہماری ذات میں کوئی نہ رکھے اُسے کیوں اللہ نے دیا۔" (ص ۳۹)

اسی طرح شکنتلا جب ہستناپور پہنچتی ہے تو اس کا ذکر جوان ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ راجہ (دشینت) اُس وقت خلوت میں تھا خوجوں نے اسے اطلاع کی:۔

"مہاراج۔ کن منی نے دو چیلے بھیجے ہیں اور ساتھ ان کے دو عورتیں کر دی ہیں۔ ایک جو اُن میں جوان ہے سو آپ کی نذر کے لئے ہے۔" (شکنتلا ص ۸۰)

کتنی گھناؤنی اور نفرت انگیز زبان ہے۔

ہم بلا خوفِ تردید کہہ سکتے ہیں کہ اگر اسلوبِ بیان اور انتخابِ الفاظ کو کردار نگاری میں کرداروں کے مراتب و مدارج سے کوئی بھی واسطہ ہے تو جوآن کی شکنتلا اس باب میں ناقص ترین کتابوں کی صف میں جگہ پانے کی مستحق ہے۔ انھوں نے مہرشی وشوامتر، مینکا اور شکنتلا کے جو مرقعے پیش کئے ہیں وہ اُردو ادب کے دامن پر ہمیشہ کے لئے ایک بدنما داغ ہیں لیکن اس کی بہت کچھ ذمہ داری جوآن کی قدیم ہندی روایتوں سے سراسر ناواقفیت پر ہی ہے اُن کی نیت پر خک نہیں کیا جاسکتا۔

اس باب کے آغاز ہی میں ہم نے یہ عرض کیا ہے کہ ایک زبان کا ادب جب دوسری زبان میں منتقل ہوتا ہے تو ترجمے میں اصل کی کچھ نہ کچھ روح لازمی طور سے اُتر آتی ہے۔ جوآن کی شکنتلا کا ایک ایک لفظ پکار پکار کر اُن کی ہندی سے ناواقفیت کی شہادت دے رہا ہے لیکن چونکہ قصہ اور کردار بیشتر ہندو دیو مالا سے ماخوذ ہیں اِس لئے اُن کا بیان آیا تو ان کے ساتھ ہندی ادب کی متعدد تلمیحات اور تصورات بھی اُردو کے دامن میں آگئے اور اکثر جگہ ضرورتاً اسلوب بیان بھی ہندی سے قریب ہوگیا جس کی وجہ سے ترجمے میں ہیئتی اور موضوعاتی دونوں اعتبار سے ہندی کا اثر جھلک آیا۔ بعض نمونے دیکھئے:۔

راجہ دشینت نے جب پہلی مرتبہ شکنتلا کو دیکھا تو تعجب سے کہا:

"اگر ہم اسے سرسوتی کہیں تو بین اس کے کاندھے پر کہاں ہے۔ اگر گورا پاربتی کہیں تو بھی نہ کہہ سکیں کہ آدھا رنگ مہادیو کا آدھا رنگ اُس کا ہے یا لچھمی کہیں تو کیونکر کہیں وہ چھاتی پر بشنو کی رہتی ہے اُن سے جدائی نہیں سہتی۔ اگر رمبھا یا مینکا پارت سوچیں تو وے جوانیں نہیں۔ یہ جو اس کے نئے جوبن کا سن و سال ہے وے کب رکھتی ہیں ...." (ص ۴۷-۴۸)

اور شکنتلا کی سہیلیوں نے جب راجہ کو دیکھا۔

"تو ایک ایک سکھی دیکھ دیکھ کر محوِ دیدار تھی بلکہ کام دیو اور رتی سے کروڑ کروڑ اُن پر وار کر آپ بھی نثار تھی۔" (ص ۵۴)

ان اقتباسات میں سرسوتی اور سرسوتی وینا۔ گورا پاربتی۔ مہادیو اور انگ۔ لکشمی اور وشنو۔ رمبھا اور مینکا۔ کام دیو اور رتی کی تلمیحات ہندی ادب سے مستعار ہیں انھیں عربی یا فارسی سے کوئی واسطہ نہیں۔ اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے اکثر کا لبدا اس

Activate Windows

نے بھی اس موقع پر استعمال نہیں کی ہیں۔ یہ تلمیحات صاف طور سے ہندی تصورات سے استفادے کی غمازی کرتی ہیں۔

راجہ جب شکنتلا کی تلاش میں اُس جگہ پہنچتا ہے جہاں شکنتلا لیٹی ہوئی تھی وہاں کا حسین منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے:۔

"ڈھونڈھتے ڈھونڈھتے جو اس طرف گذر ہوا دیکھا کہ تالابوں میں کنول پھول رہے ہیں۔ ہر ہر پھول پر بھونرے منڈلاتے اور گونجتے ہیں ..... مور بول رہے ہیں کوئل کوک رہی ہے اور درختوں کی گھنی گھنی ڈالیاں جھک جھک رہی ہیں۔ گہری گہری چھاؤں چھا رہی ہے۔ کنول کی پتیوں کی سیج بچھا کر شکنتلا لیٹی ہے ..... برہ کے درد سے بے کلی ہے۔ دردِ سر سے صندل ماتھے پر لگا ہے۔ سکھیاں کنول کی پتیوں کا پنکھا جھل رہی ہیں۔" (ص ۶۰-۶۱)

کتنی دلفریب منظر کشی ہے اور ہندی ادب سے کس درجہ متاثر۔ تالابوں میں کھلے ہوئے کنول۔ اُن پر منڈلاتے اور گونجتے بھونرے۔ اور گھنی ٹھنڈی چھاؤں۔ کنول کی سیج اور پنکھے ہمیں غیر محسوس طور سے ہندی فضاؤں میں پہنچا دیتے ہیں۔ برہ کے درد کے لئے کتنی سکون آمیز فضا ہے۔ ایک دفعہ ہم شکنتلا کو خاموش اور پرسکون حالت میں لیٹے ہوئے دیکھنے لگتے ہیں ہماری نظر اس کی اندرونی بے کلی پر نہیں جاتی لیکن اُس سے پھر بھی ایک ہمدردی ہونے لگتی ہے۔ مگر اس تصویر میں ہندی رنگ نہ بھرے ہوتے تو تالاب اور درختوں کے سایے کے باوجود یہ سکون بخش ہندی فضا تیار نہ ہوتی۔ جوآن کے ترجمے کا ڈھانچہ فارسی ہے لیکن اس کے باوجود اس پر ہندی انعکاس سے انکار نہیں کیا جاسکتا!

شکنتلا۔ ترجمہ ڈاکٹر اختر رائے پوری

شکنتلا کا دوسرا قابل ذکر اُردو ترجمہ ڈاکٹر اختر رائے پوری نے ۱۹۳۰ء میں کیا۔ چونکہ یہ ترجمہ براہِ راست سنسکرت سے کیا ہوا بتایا جاتا ہے اس لئے شکنتلا کے تراجم میں اسے ایک اہم مقام حاصل ہے۔

ترجمے کا فن اس قدر مشکل ہے کہ اس کا اندازہ صرف مترجم کو ہی ہوسکتا ہے۔

ہر زبان میں الفاظ کے نہ صرف مخصوص معنی ہوتے ہیں بلکہ وہ ایک خاص مفہوم اور فلسفۂ زندگی کے حامل بھی ہوتے ہیں انھیں دوسری زبان میں ان کے لغوی مترادفات میں بدل دینا چاہے امتحانی ضروریات کے لئے کافی ہو لیکن کامیاب ترجمے کے لئے اس سے بڑھ کر کسی اور چیز کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ مثلاً ہندی الفاظ رسوئیا اور رسوئی کا اگر اردو میں باورچی اور باورچی خانہ ترجمہ کیا جائے تو لغوی اعتبار سے وہ بالکل صحیح ہوگا لیکن سوال یہ ہے کہ کیا باورچی اور باورچی خانہ اس مفہوم کے حامل ہیں جو ان کے ہندی مترادفات کے ساتھ وابستہ ہے۔ ظاہر ہے اس کا جواب نفی میں دینا ہوگا۔ ایک کامیاب ترجمے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس میں اسی احساس۔ اسی فلسفہ زندگی اور اسی ماحول کی عکاسی ہو جو اصل تصنیف کے مصنف کے دل اور دماغ میں موجود تھے۔ اس کے لئے مترجم کو اصل مصنف کے احساسات و جذبات سے ایک گونہ ہمدردی ہونا ضروری ہے۔ ہمیں افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ڈاکٹر اختر کے ترجمے کو اگر اس کسوٹی پر جانچا جائے تو کہیں کہیں ہمیں بڑی مایوسی ہوتی ہے۔

کتاب کا مقدمہ عموماً مصنف یا مؤلف کے ذہنی رجحانات کا آئینہ ہوتا ہے اس سے ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ مصنف کتاب کے موضوع اور اس کے کرداروں کو کس نظر سے دیکھتا ہے۔ ڈاکٹر اختر رائے پوری کا مقدمہ اس بارے میں ہماری کافی رہنمائی کرتا ہے۔ مثال کے طور پر جب دشینت شکنتلا کو پہچاننے سے انکار کرتے ہیں تو ڈاکٹر صاحب نے اس پر ان الفاظ میں تنقید فرمائی ہے:

"یہ ہے وہ جواب جو مرد عورت کو مدتوں سے دیتا آیا ہے۔ حرامی بچوں اور بدنصیب طوائفوں کا سلسلہ یہاں سے شروع ہوتا ہے ۔۔۔۔۔ سنسکرت ادب میں ایک جگہ اور ایسا ہی واقعہ آیا ہے۔ جب رامچندر لنکا سے سیتا کو لے کر لوٹتا ہے ۔۔۔۔۔"[1]

نہ معلوم ڈاکٹر صاحب کس ترنگ میں یہ سب کچھ لکھ گئے۔ معلوم نہیں انھیں شکنتلا اور سیتا جی میں کون سی شق مشترک نظر آئی۔ بھگوان رام چندر اور سیتا جی کا ذکر جن الفاظ میں فرمایا ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ اس مقدمے سے فاضل مترجم کی

[1] شکنتلا از ڈاکٹر اختر رائے پوری۔ طبع دوئم ۱۹۴۳ء۔ مقدمہ۔

جس ذہنیت کا اظہار ہوتا ہے ان کے ترجمے میں ہر جگہ اس کی عکاسی ملتی ہے۔

اختر رائے پوری کے ترجمے میں پتوؤں کے تپسوی اور رشی کنیائیں وہ زبان استعمال کرتی ہیں جو ریختی کی بیگماتی زبان سے مماثل ہے چند نمونے دیکھئے:

شکنتلا جب کنڑو آشرم سے رخصت کی جا رہی ہے تو اس کی سہیلیاں پریم ودا اور انوسویا سنگار کا سامان لے کر آتی ہیں اور شکنتلا سے کہتی ہیں۔ "جانی تمھیں سنوارنا ہے تیار ہو جاؤ۔" (ص ۶۱)۔ ماتا گوتمی شکنتلا کو اپدیش دیتے ہوئے کہتی ہیں "جانِ من اسے گرہ میں باندھ لو۔" (ص ۶۷) ایک جگہ راجا دشینت کہتے ہیں "میری جان کے ہونٹ ایسے نرم ہیں۔" (ص ۱۰۳)

یہ جانی۔ جانِ من اور میری جان، سادھوؤں۔ رشی کماریوں اور ہندو راجاؤں کی زبان نہیں ہے بلکہ انشا۔ رنگیں اور جان صاحب کی زبان ہے۔ جانی کی صفائی میں چک بست قدما کے یہاں سے چاہے کتنی ہی سند کیوں نہ پیش کریں لیکن شرر کا یہ اعتراض آج بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ "اردو میں جانی کا لفظ سوائے معشوقہ کے اور کسی کی شان میں اور وہ بھی خلوت کے سوا دیگر موقعوں پر استعمال کرنا بدتمیزی ہی نہیں غلطی ہے۔"[1]

ایک جگہ تو شکنتلا واقعی ریختی ہی کہتی نظر آتی ہیں۔ اس کی زبان سے اختر صاحب نے یہ جملہ کہلوایا ہے "پھر نگوڑی شبِ فرقت کتنی طولانی ہوتی ہے" (ص ۶۶)۔ اس نگوڑی کی جتنی داد دی جائے کم ہے۔

یہی حال الفاظ تخاطب کا ہے۔ شکنتلا کنڑو رشی کو ابا (ص ۶۷)۔ دشینت راج ماتا کو امی جان (ص ۳۶)۔ سرودمن شکنتلا کو امی جان (ص ۱۲۰)۔ اور راجہ گوتمی مائی کو بڑی بی (ص ۸۰) کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ مہرشی کشیپ اپنے آشرم کی دیویوں کو بیوی کے فرائض سمجھا رہے ہیں تو راجا کہتے ہیں "پھر وہاں میاؤں کا کیا کام" (ص ۱۲۰)۔ ڈاکٹر صاحب کو کیسے سمجھا جائے کہ ابا۔ امی جان۔ بڑی بی اور میاں (شوہر) خالص اسلامی معاشرت کے الفاظ ہیں۔ رشی منی تپسویوں کا تو کیا ذکر ہندو گھرانوں کے لئے بھی یہ بالکل اجنبی اور بیگانہ الفاظ ہیں۔

[1] مضامین چک بست۔ ۱۹۳۶ء۔ انڈین پریس الہ آباد۔ ص ۱۹۶

ڈاکٹر صاحب نقطۂ معراج پر تو وہاں پہنچتے ہیں جہاں شکنتلا کی زبان سے کہلواتے ہیں:

"مجھے کانٹوں میں نہ گھسیٹو۔ للّٰلہ اٹھو" (ص ۱۲۲)

اسی طرح مادھویہ بھی ایک جگہ چلاّتا ہے "للّٰلہ مجھے بچاؤ" (ص ۱۰۹)

اور میں کہتا ہوں للّٰلہ ڈاکٹر صاحب سے کالی داس کے ابھگیان شاکنتلم کو بچاؤ ورنہ وہ اس کے ہر کردار کو عربی اور ایرانی بنا کر چھوڑیں گے۔ رشیوں کے آشرم میں پروردہ شکنتلا کے مُنھ سے "للّٰلہ" کہلانا ترجمے کے ہر اصول کے گلے پر چھُری پھیرنا ہے۔ یہی حال مرتے کو ماریں شاہ مدار (ص ۲۶)۔ اے شیخ چلی (ص ۳۴)، میں سلام کو جاؤں (ص ۲۶) جیسے محاوروں کا ہے جو ترجمے میں بکھرے پڑے ہیں۔

پانچویں ایکٹ میں دشینت جب شکنتلا کو پہچاننے سے قاصر رہتا ہے تو شارد وت راجہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے "جو بھی ہو یہ آپ کی جورو ہے آپ جانئے آپ کا کام جانے" (ص ۸۲)۔ ڈاکٹر صاحب کے ترجمے میں جب میں نے جورو کا لفظ پڑھا تو مجھے یہ خیال ہوا کہ شاید کالی داس نے اس جگہ بیوی کے لئے کوئی توہین آمیز بازاری لفظ استعمال کیا ہوگا چنانچہ میں نے ابھگیان شاکنتلم کے پانچ مختلف سنسکرت نسخے دیکھے۔ تین میں اس جگہ سنسکرت لفظ پتنی استعمال کیا گیا ہے لیکن ڈاکٹر شوراج شاستری اور پنڈت بابو رام ترپاٹھی کے مُرتبہ دو نسخوں میں متن کا اختلاف ہے اور اس جگہ لفظ کانتا ملتا ہے۔ چار ہندی مترجموں نے جن میں وہ دو مترجم بھی شامل ہیں جن کے سنسکرت نسخوں میں لفظ کانتا ملتا ہے اپنے ترجموں میں لفظ پتنی استعمال کیا ہے پانچویں ڈاکٹر گجنند رگڈکر کا انگریزی ترجمہ ہے انھوں نے اس جگہ لفظ وائف استعمال کیا ہے۔ پتنی اور کانتا ہندی میں عام استعمال کے الفاظ ہیں کانتا تو لڑکیوں کے نام کی حیثیت سے عام طور سے مستعمل ہے ان الفاظ کے ساتھ حقارت یا رکاکت کا کوئی شائبہ تک شامل نہیں ہے۔ پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کا ترجمہ جورو جیسے بازاری اور سوقیانہ لفظ سے کرنا کس طرح مناسب ہو سکتا ہے اور ایک پتنوی کی زبان سے یہ لفظ کہلوانے کا کیا جواز ہو سکتا ہے غالباً یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ جوان نے اس جگہ عورت۔ ساغر نے بیوی اور قدسیہ زیدی نے پتنی ہی استعمال کیا ہے۔

بعض جگہ تو کتاب میں عجب بوالعجبی نظر آتی ہے۔ چھٹے ایکٹ کے دوسرے سین میں راجہ کی داسی راجہ سے کہتی ہے:

"باندی: رانی بسومتی نے اپنی مغلانی کے ساتھ راہ روک کر میرے ہاتھ سے ڈبہ چھین لیا" (ص ۱۰۴)

ہم جانتے ہیں مغلانی اس عورت کو کہتے ہیں جو خاندان مغلیہ میں خاص وضع وتراش کے ترکستانی نمونے کے زنانے کپڑے سینے کا کام کرتی تھیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کالی داس کے عہد میں مغلانی کہاں سے نمودار ہو گئی۔ پھر لطف یہ ہے کہ خود کالی داس نے اس جگہ اسم نکرہ نہیں بلکہ اسم معرفہ ترلآ (तरलिआ) استعمال کیا ہے۔ کالی داس نے شاکنتلم میں یہ التزام رکھا ہے کہ نچلے طبقے کے کردار سنسکرت نہیں بلکہ پراکرت بولتے ہیں اسی لئے یہاں خادمہ کی زبان سے ترلآ کہلایا گیا ہے جو سنسکرت لفظ ترلکا (तरलिका) کی پراکرتی شکل ہے یہ اُس داسی کا نام ہے جو رانی بسومتی کے ہمراہ تھی۔ ترلکا کے ترجمے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا اور اگر ترجمہ کرنا ضروری ہی تھا تو شوخ یا چنچل کے مترادف کوئی لفظ ہوتا، مغلانی کی کیا تُک تھی۔

پانچویں ایکٹ میں جب راجہ کو شارنگرو اور شاردوت کے آنے کی اطلاع کی جاتی ہے تو راجہ کی زبان سے یہ جُملہ کہلوایا گیا ہے: "راجہ: وتیروتی! آتش کدہ کی راہ کون سی ہے" (ص ۷۲) آتش کدہ پڑھنے کے بعد مبہم یہ خیال ہوتا ہے کہ شاید راجہ دشینت کے یہاں پارسیوں کا معبد بھی موجود تھا لیکن مطلب سعدی دیگر است۔ شاکنتلم میں اس جگہ لفظ اگنی شرن دیا ہوا ہے جس کے سیدھے سادے معنی ہون یا یگیہ کرنے کی جگہ ہیں اور اس کے لئے ہندی میں مشہور اور عام فہم لفظ یگیہ شالا موجود ہے۔ آتش کدہ اسی کا ترجمہ ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر صاحب نے ایک جگہ ویدی کا ترجمہ قربان گاہ سے کیا ہے[۳]

آپ کو یہ سُن کر حیرت ہوگی کہ شکنتلا کے بیٹے سرودمن کا عقیقہ بھی ہوا تھا

۱۔ ابھگیان شاکنتلم۔ مرتبہ ڈاکٹر شوراج شاستری ۱۹۶۱ء ص ۱۵۲

۲۔ ابھگیان شاکنتلم۔ چوتھا ایکٹ۔ آٹھواں اشلوک

۳۔ شکنتلا۔ ترجمہ ڈاکٹر اختر رائے پوری۔ طبع دوم ص ۱۴۳

کیونکہ مہرشی کشیپ کے آشرم میں "جوگن راجہ سے کہتی ہے۔ صاحب یہ بات نہیں۔ جب اس کا عقیقہ ہوا تھا تو کشیپ رشی نے ایک گنڈا اس کے بازو پر باندھا تھا۔۔۔۔۔"
(ص ۱۲۰) یہ عقیقہ پراکرت لفظ "جات کم" (سنسکرت جات کرم) کا اُردو ترجمہ ہے۔ جات کرم بچہ کی ولادت پر ایک ویدک رسم کو کہتے ہیں جس میں سونے یا چاندی کی سلائی میں شہد لگا کر بچے کی زبان پر "اوم" لفظ لکھا جاتا ہے۔ اسی جات کرم کا ترجمہ عقیقہ کیا گیا ہے۔

ترجمے کے خون کی انتہا تو وہاں ہوتی ہے جب راجہ دشینت لاولدی کے احساس میں مبتلا ہو کر مایوسی کے عالم میں کہتے ہیں:

"راجا:۔ لعنت ہے مجھ پر، میرے پرکھوں کی آتما پر کیا بیت رہی ہوگی وہ سوچتے ہوں گے کہ دشینت کے بعد ہم پر کون فاتحہ پڑھے گا۔" (ص ۱۰۱)

ڈاکٹر صاحب نہ جانے کیوں راجا دشینت اور ان کے آبا و اجداد کو شرف باسلام کر کے اُن پر فاتحہ خوانی کے ثواب کے خواہاں ہیں۔ کالی داس بیچارے کے یہاں تو راجہ کو شرادھ کے موقع پر اپنے پُرکھوں کو صرف پانی دینے (یا ترپن دینے) کی فکر لاحق تھی فاتحہ تو ان کے ذہن میں بھی نہ آیا تھا۔ قدسیہ زیدی نے کالی داس کے اس موقع پر استعمال کئے ہوئے "نو نپانی" (निवपनानी) لفظ کا کتنا بامحاورہ اور صحیح ترجمہ کیا ہے:۔

"میرے بزرگوں کی روحیں بھی بے چین ہوں گی، اور بیکل ہو کر سوچتی ہوں گی کہ دشینت کے بعد اُن کا "پانی دیوا" کون ہوگا۔" (شکنتلا۔ از قدسیہ زیدی۔ ۱۹۵۷ء ص ۱۱)

اُردو میں "نام لیوا اور پانی دیوا" ایک مشہور محاورہ ہے جو پنڈ دان کے وقت بیٹے، پوتے، پرپوتے کے اپنے مرحوم بزرگوں کو "پانی دینے" کی رسم سے ماخوذ ہے۔ پانی دینے کا فریضہ سوائے اولاد نرینہ کے کوئی اور ادا نہیں کر سکتا اسی لئے جن کے بیٹا نہ ہو انھیں شاستروں میں گود لینے کا حق دیا گیا ہے۔ فاتحہ کے لئے ایسی کوئی قید نہیں کہ سوائے اولاد نرینہ کے کوئی دوسرا نہ پڑھ سکتا ہو۔

صحیح بات یہ ہے کہ ڈاکٹر اختر کے ترجمے کو "ابھگیان شاکنتلم" کا ترجمہ محض اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے سنسکرت عبارت کے مطلب کو سمجھ کر اُسے کسی نہ کسی طرح اُردو میں بیان کر دیا ہے ورنہ وہ نہ لفظی ترجمہ ہے نہ اُس سے اصل تصنیف کا مفہوم ہی ادا ہوتا ہے۔ انگریزی کے سہارے سنسکرت تعلیم حاصل کرنے کا نتیجہ ہمیشہ

Activate Windows

یہی ہوگا۔ ڈاکٹر صاحب کا ترجمہ اس امر کی شہادت ہے کہ سنسکرت کی اعلیٰ تعلیم کے باوجود ڈاکٹر صاحب ہندی روایتوں سے سراسر ناواقف ہیں اور وہ معمولی ہندی الفاظ کا بھی صحیح مفہوم اُردو میں ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ لیکن انھوں نے پیرس میں بیٹھ کر ایک سنسکرت شاہکار کو اُردو میں منتقل کیا یہی احسان غریب اُردو پر کیا کم ہے اُن کے ترجمے میں بعض کوتاہیاں سہی لیکن اس کی وجہ سے لوگوں کی توجہ سنسکرت تصانیف کی طرف مبذول ہوئی اور اُردو میں سنسکرت روایات سے اخذ و قبول کی راہ کھلی۔ خود ڈاکٹر صاحب کے ترجمے میں مذہبی تصورات میں نہ سہی لیکن احساسات و جذبات کے بیانات اور مناظر فطرت کے مرقعوں میں ہندی اثرات کی جھلک صاف طور سے نظر آتی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ کیجئے:

ایک جگہ "لتا کنج" کے بیان میں کالی داس کی تیز قوت مشاہدہ کا عکس اس طرح آتا ہے۔

"اُس جگہ جہاں بیلوں نے گھنے کنج بنا دئے ہیں میں سمجھتا ہوں کہ وہ سیم تن ابھی ننھے پودوں کے جھنڈ سے ہو کر گذری ہے۔ جن ڈنٹھلوں سے پھول توڑے گئے ہیں۔ اُن کے گھاؤ ابھی ہرے ہیں اور جہاں سے پتیاں توڑی گئی ہیں اُن کی کوروں پر اب بھی دودھ کی بوندیں جھلک رہی ہیں۔" (ص ۴۰-۴۱)

یہی تصور اُردو میں "ابھی اس راہ سے کوئی گیا ہے۔ کہے دیتی ہے شوخی نقش پا کی" شکل میں ملتا ہے لیکن شاخوں کے تازہ گھاؤ اور تازہ دودھ کی جھلکتی ہوئی بوندوں سے یہ استدلال کہ اِدھر سے ابھی کوئی سیم تن پھول اور پتیاں چنتا ہوا گزرا ہے سنسکرت کی بدولت ہی اُردو کے دام میں صید ہوا ہے۔

جب دشینت، شکنتلا کو پہچاننے سے انکار کرتے ہیں تو "غصے سے اُس کی (شکنتلا) آنکھیں اس طرح چڑھ گئیں گویا ابرو کو بچا کر کام دیو کی کمان کو ابھی توڑ دیں گی" (ص ۸۱) ابرو کو کمان سے اُردو میں بھی مشابہ کیا جاتا ہے لیکن "کام دیو کی کمان" جس میں غصے اور جلال کے ساتھ حُسن و جمال بھی شامل ہے ایک ہندی تلمیح کا دامن تھام کر ہی اُردو میں آئی ہے۔

اب مناظر فطرت اور ان کے بیان میں ہندی تصورات کی جھلک دیکھئے۔

"..... مالن ندی کا ایک منظر بنانا ہے جس کی ریتی پر ہنس کے جوڑے کلیلیں کر رہے ہوں دونوں طرف ہمالیہ کی پہاڑیاں پھیلی ہوئی ہوں اور اُن پر ہرنوں کے جُھنڈ جگالی کر رہے ہوں۔ میں یہ بھی چاہتا ہوں کہ ایسا پیڑ دکھایا جائے جس کی ڈالیوں پر چھال کے کپڑے سوکھ رہے ہوں اور نیچے ایک ہرنی اپنی بائیں آنکھ کسی کالے ہرن کے سینگ سے کھجا رہی ہو۔" (ص ۱۰۱)

یہ سب کچھ راجہ دشینت ایک تصویر میں بنانا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ ایک تپوون کا کتنا سچا نقشہ ہے۔ مالن ندی کی ریتی۔ کلیل کرتے ہوئے ہنسوں کے جوڑے۔ ہمالہ کی پہاڑیاں۔ ہرنوں کے جُھنڈ۔ ڈالیوں پر سوکھتے ہوئے چھال کے کپڑے ہماری نگاہ کے سامنے رشیوں کے آشرم کی تصویر پیش کر دیتے ہیں۔

ایک اور جگہ کشیپ رشی کے آشرم کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"یہ تو کلپ کے پیڑوں کا بن ہے۔ جس کی ہوا پی کر آدمی زندہ رہ سکتا ہے۔ یہاں سنہری کنول کا پراگ ملا ہوا پانی اشنان کے لئے ملتا ہے۔ پتّے اور پھراج کے مندر پوجا کے لئے موجود ہیں۔ پھر ان پریوں کا حُسن کیسا تپ توڑ ہے۔" (ص ۱۱۴)

یہاں فارسی الفاظ سے قصداً اجتناب کیا گیا ہے حتیٰ کہ زہد شکن کی جگہ تپ توڑ لکھا گیا ہے۔ کشیپ رشی کا آشرم پرتھوی پر نہیں آکاش پر ہے اس لئے وہاں کلپ درکش۔ سنہری کنول کا پراگ ملا ہوا پانی۔ پتّے اور پھراج کے مندر نظر آتے ہیں۔

بسنت کی آمد آمد ہے ہوا میں شراب کی تاثیر ہے باغ کی نوخیز مانیں خوش ہیں اور ایک دوسرے سے اس طرح باتیں کرتی ہیں:

دوسری: اے کوئل تو من ہی من کیا گنگنا رہی ہے؟

پہلی: اری مدھ مکھی۔ آم کی کلی کو دیکھ کر کوئل سُدھ بدھ بھول جاتی ہے۔

دوسری: (خوشی کے مارے لپک کر) کیا بسنت رُت واقعی آگئی؟

پہلی: ہاں ری۔ اب تیرے لئے مدبھرے گیت گانے کے دن آگئے۔

دوسری: سکھی۔ کام دیو کی پوجا کے لئے اس پیڑ سے مور کا گچھا توڑوں گی۔ تنک مجھے سہارا دے کر اوپر اُچکا دے۔

پہلی: میں سہارا دوں گی تو پوجا کا آدھا پھل لوں گی۔ -------

Activate Windows

دوسری: جو تو نہ بھی کہتی تو کیا میں آدھا پھل نہ دیتی؟ ہم دونوں تو دو تن ایک من ہیں (سکھی کا سہارا لے کر مور توڑتی ہے)۔

اہا۔ آم کی کلیاں ابھی ہیں تو آدھ کھلی۔ مگر جس جگہ سے ٹوٹی ہیں وہاں کیسی سُہانی مہک دے رہی ہیں (اوک بنا کر مور چڑھاتی ہیں) آم کلی میں تجھے کام دیو پر چڑھاتی ہوں جس نے ابھی کمان اُٹھائی ہے تو اس کے پانچ بانوں میں سے پینا باں بن کر پردیسیوں کی برہگنوں کے دل میں رہا کیجیو۔" (ص ۹۰-۹۱)

اگر یہ سنسکرت کا ترجمہ نہ ہوتا تو کیا اُردو ادب میں بہار اور بسنت کا بیان ان تصورات کے ساتھ ممکن تھا۔ آم کی کلیاں۔ مدھو مکھی۔ کوئل۔ کام دیو کی پوجا اور کام دیو کے بان سنسکرت سے ہندی ادب میں تو اُس کی اوّلین منزلوں ہی میں آگئے تھے لیکن اُردو ادب عموماً ان سے معرّا رہا۔ لیکن کالی داس کو جب اُردو کا جامہ پہنایا گیا تو یہ تصورات اُردو میں بھی آگئے۔ اس مکالمے میں ہندی روزمرہ کا بھی بھرپور عکس نظر آتا ہے۔ بول چال کی زبان کا ایک 'دوسطری نمونہ اور دیکھئے:

"پریم ودا: اری۔ اُسے ایک پریم پاتی کیوں نہ لکھیں اُسے پھولوں میں چھپا کر اس بہانے سے بھجوا دوں گی کہ یہ ہار دیوتاؤں کے چڑھاوے کا ہے۔

انوسوئیا: یہ سُجل ترکیب میرے من کو بھی بھائی۔" (ص ۴۵)

کتنی سیدھی سادی اور کتنی دلکش زبان ہے نہ پرشکوہ فارسی الفاظ ہیں نہ عطف و اضافت۔ نامہ محبت پوجا کے پھولوں میں چھپا کر بھیجنے کی روایت ہندی پریم کتھاؤں میں نہایت مقبول رہی ہے یہاں ہندی سے متاثر زبان نے اس کے بیان میں ایک شیرینی گھول دی۔

ڈاکٹر اختر رائے پوری کی شکنتلا کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے پیرس کے زمانہ قیام میں شکنتلا کی تعریف سُنی چونکہ اس وقت تک اُردو میں اس ناٹک کی کہانی لے کر بعض نثری اور منظوم کتابیں تو لکھی جا چکی تھیں لیکن اس کا کوئی ترجمہ موجود نہ تھا اس لئے ڈاکٹر صاحب کو اس کمی کے دور کرنے کا خیال آیا اور اپنی عدیم الفرصتی کے

ف۱ اس ترجمے کے مقدمے کے آخر میں تاریخ "مارچ ۱۹۴۳ء۔ پیرس" دی ہوئی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ ترجمہ پیرس میں کیا گیا تھا۔ ہمارے سامنے ۱۹۴۳ء میں چھپا ہوا اس کا دوسرا ایڈیشن ہے۔

باوجود اُسے اُردو میں منتقل کرنے کا تہیہ کرلیا۔ اُن کے سامنے کالی داس کے جذبات۔ احساسات اور سنسکرت تصورات کی مرقع کشی کا خیال نہ تھا بلکہ وہ شکنتلا کے متن کو کسی نہ کسی طرح اُردو میں بیان کر دینا چاہتے تھے۔ اسی پس منظر میں اُن کی شکنتلا نے پیرس میں جنم لیا یہ ہماری بدنصیبی ہے کہ طبع دیم کے وقت بھی ڈاکٹر صاحب نے اس پر نظرثانی کی ضرورت محسوس نہ کی۔

شکنتلا از قدسیہ زیدی (متوفی ۲۷ دسمبر ۱۹۶۰ء)

شکنتلا ناٹک کا بہترین اُردو ترجمہ محترمہ قُدسیہ زیدی نے ۱۹۵۷ء میں پیش کیا۔ اُس پر ہندی اثرات کی نشاندہی کی بجائے اگر اُن کا ایک سطری تہدیہ "شکنتلا کا یہ اُردو روپ کالی داس کے چرنوں میں" پیش کر دیا جائے تو کافی ہے۔ پوری کتاب میں اسی تہدیہ کی روح جاری وساری ہے۔ سہل۔ سادہ اور شیریں ہندی الفاظ کا کشادہ دلی سے لیکن برمحل اور باموقع استعمال۔ ابھگیان شاکنتلم کی اصل فضا اور ماحول کو قائم رکھنے کی کامیاب کوشش۔ مناظر فطرت کی خالص ہندی انداز میں مرقع کشی اور سنسکرت محاوروں کے لئے موزوں ترین اُردو مترادفات کا انتخاب' اس ہلکی پھلکی کتاب کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ محترمہ زیدی نے عام فہم اور سہل ہندی الفاظ کو خواہ مخواہ فارسیت کے قالب میں ڈھالنے سے حتی الامکان اجتناب کیا ہے اور سب سے بڑھ کر اس جدت اور دوراندیشی سے بھی کام لیا کہ راجہ لکشمن سنگھ کے شکنتلا کے ہندی ترجمے میں جو ہندی گیت ہیں انھیں بھی برمحل اپنے ترجمے میں جگہ دے دی ہے جس کی وجہ سے ایک طرف یہ ترجمہ اصل کے اور زیادہ قریب ہوگیا اور دوسری طرف اسٹیج کی ڈرامائی ضرورت کے لئے موسیقی کا عنصر بھی مہیا ہوگیا۔ یہ ترجمہ نہ ڈاکٹر اختر کے ترجمے کی طرح خشک نثری کہانی ہے اور نہ ساغر کی طرح از سرتا پا منظوم۔ بلکہ ایک کامیاب ناٹک کی طرح اس میں نثر اور نظم کا مناسب امتزاج ملتا ہے۔

راجہ لکشمن سنگھ سے جو گیت قدسیہ زیدی نے مستعار لئے ہیں اُن میں سے ایک بطور نمونہ ذیل میں نقل کیا جاتا ہے ان گیتوں کی وجہ سے کتاب میں ہندی فضا قائم رکھنے میں کتنی مدد ملی ہوگی اس کا اندازہ مشکل نہیں ہے۔ پانچویں ایکٹ میں جب راجہ

اور مادھویہ باتیں کر رہے ہیں تو پردے کے پیچھے سے رانی ہنس پدیکا یہ گیت گاتی سُنائی دیتی ہیں:-

"بھر مرتم مدھو کے چاکھن ہار۔
آم کی رس بھری مول منجری تاسوں پریت اپار
رہس رہس نت رس لیوے کوں دھاوت ہے کری نیم
کیوں کل آئی کمل بسیرے کت بھوے پیاری کو پریم[1]

شکنتلا چونکہ ایک دیو مالائی کہانی ہے اس لئے اس میں متعدد ہندی تلمیحات آتی ہیں۔ کالی داس کے یہاں جتنی بھی تلمیحات ملتی ہیں قدسیہ زیدی کے ترجمے میں وہ سب موجود ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان ہندی تلمیحوں کو مکالموں میں اس فطری روانی کے ساتھ سمو دیا ہے کہ غربت کا احساس تک نہیں ہوتا اُردو کے جو متعصب ناقد اُردو میں ہندی الفاظ تک کی شمولیت کو اُردو زبان کے مزاج کے خلاف بتاتے ہیں ذرا وہ اس مکالمے کو پڑھیں:

"راجہ۔ ماتلی! کیا یہ دونوں برھما کے بیٹے دکش کی اولاد ہیں۔ جنھیں رشی بارہ ستاروں کا جنم داتا بناتے ہیں۔ کیا یہی اِندر کے ماں باپ ہیں اور سنسار کا کلیان کرنے والے وشنو جو برہما سے بھی بڑے ہیں اور انھیں کے ہاں بار بار جنم لیتے ہیں؟

ماتلی۔ ہاں یہ وہی ہیں۔

راجہ۔ (ماتھا ٹیک کر) میں واسو کا تابعدار دشینت ہوں۔

کشیپ۔ عمر دراز ہو اور پرتھوی کا پالن کرو"۔ (ص ۱۴۷)

ہندی اور اُردو کا کتنا خوشگوار امتزاج ہے۔ برھما۔ اندر۔ وشنو اور واسو کی ہندی تلمیحات کے باوجود یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ ہم کسی اجنبی دیار کی سیر کر رہے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہمارے جذبہ تجسس کو ایک مہمیز لگتی ہے اور ہم یہ معلوم کرنا چاہتے ہیں کہ وشنو برھما سے کس طرح بڑے ہیں۔ انھیں سنسار کا کلیان کرنے والا کیوں کہتے ہیں اور وہ انھیں کے یہاں بار بار کس طرح جنم لیتے ہیں۔ ہر چند کہ عبارت میں اولاد ستارے

---

[1] شکنتلا۔ مترجمہ قدسیہ زیدی۔ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ۔ سال طبع ۱۹۵۷ء ص ۸۳-۸۴

Activate Windows

تابعدار اور عمر دراز جیسے فارسی الفاظ موجود ہیں لیکن مکالمے کی عمومی فضا ہندی سے متاثر ہے اور ہمیں اچھی طرح یاد رہتا ہے کہ ہم ایک سنسکرت ادبی تصنیف سے لطف اندوز ہو رہے ہیں!

قدسیہ زیدی کے اس ترجمے میں مشہور دیو مالائی کرداروں کے علاوہ جو ہندی تلمیحات آتی ہیں اُن کی مختصر فہرست یہ ہے:

اُمیش (ص ۹)۔ارون (ص ۶۶)۔آکاش ترونی (ص ۱۲۴)۔پرجاپتی برھما (ص ۸۸)۔پری وہ پون (ص ۱۲۴)۔پون دیوتا (ص ۸۳)۔ترشنکھو (ص ۴۳)۔ سرسوتی (ص ۱۴۰)۔ سمیرو مہا پربت (ص ۶۷)۔سوریہ دیوتا (ص ۸۲)۔شیو (ص ۱۲)۔ شیو کا رودر روپ (ص ۵۹)۔شرشٹھا اور بیاتی (ص ۷۲)۔شیش ناگ (ص ۸۲)۔ مارکنڈے رشی کمار (ص ۱۲۹) نارد (ص ۱۲۱)۔نرسنگھ بھگوان (ص ۶۴)۔وامن بھگوان اور بلی (ص ۱۲۴)۔اور یم راج (ص ۱۰۰)۔کالی داس کو سنسکرت میں نادر تشبیہوں کا بادشاہ کہا جاتا ہے۔ابھگیان شاکنتلم میں تو اس نے تشبیہوں کے انبار لگا دئے ہیں۔ اُن میں سے اکثر و بیشتر اپنے ہندی رنگ و آہنگ کے ساتھ قدسیہ زیدی کے یہاں بھی موجود ہیں۔ ملاحظہ کیجئے:

شکنتلا کے چہرے پر دم بدم زندگی کے آثار واپس آ رہے ہیں جیسے گرمی کی ستائی ہوئی مورنی ساون کے پہلے چھینٹے سے نہال ہو اُٹھے (ص ۵۵)۔ سرس کے پھولوں کی طرح نازک جسم گرد ل پھول کی ڈنڈی کی طرح سخت (ص ۵۷)۔دلی مُراد ایسی بر آئی جیسے کوئی پیاسی ٹیری اپنے سوکھے گلے سے فریاد کرے اور بادل مہربان ہو کر برسنے لگے (ص ۵۸)۔پتا جی کی گود سے الگ ہونا جیسے پربت سے اکھاڑے ہوئے چندن کو پردیس میں بھیج دیں (ص ۷۸)۔مہاراج پرجا کی سیوا کرتے کرتے تھک کر آرام کر رہے ہیں جیسے دھوپ کا ستایا ہوا گجراج اپنے غول کو چرا لینے کے بعد ٹھنڈی جگہ میں آرام کرتا ہے (ص ۸۱)۔ جیسے سورج صرف کملنی کو اور چاند صرف رجنی کو کھلاتا ہے اسی طرح شریف اپنی بیویوں کے علاوہ دوسروں کی بیویوں کی طرف نظر اُٹھا کر بھی نہیں دیکھتے۔(ص ۹۴)۔سوکھ کر کانٹا سا جسم جیسے ہیرا سان پر چڑھ کر چھوٹا ہو جائے (ص ۱۰۵)۔کنول نال کے تاروں کا خوبصورت ہار جیسے خزاں کے موسم میں چاند کی کرنیں (ص ۱۱۳)۔کنول جیسے لال پیر۔

(ص ۵۶)۔کنول نال کا کنگن جیسے چاند کی کرنیں (ص ۵۹)۔ساون کے بادلوں کی مانند کالے اور لال ڈراؤنے راکشش (ص ۶۲) اور انگلی میں انگوٹھی جیسے بہار آتے ہی بیل پھولوں سے سج جائے (ص ۱۳۵)۔

یہ تشبیہیں گھسی پٹی روایتی تشبیہیں نہیں ہیں بلکہ کالی داس کی اپنی اُپج ہیں۔ اُن کی ندرت اور جدت کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔کالی داس کے ترجمے کی بدولت آج اُردو کا دامن بھی اُن سے مالا مال ہے۔

نادر تشبیہوں کے علاوہ ابھگیان شاکنتلم جس چیز کے لئے مشہور ہے وہ ہے ہندوستان کے پھل۔پھول۔پودوں۔لتا کُنجوں۔تمامنڈپوں اور پیڑوں کا بیان۔قدسیہ زیدی کے یہاں جن پھل، پھول، پتوں اور پتوں کے نام آتے ہیں وہ یہ ہیں: آم کی پتیاں (ص ۱۸)۔اشوک (ص ۱۲۷)۔اینگوری (ص ۱۵)۔بید (ص ۴۳)۔بیری (ص ۶۷)۔پیپل (ص ۶۷) تنتی (ص ۱۵)۔تیندو پھل (ص ۳۸)۔چندن (ص ۱۳۳)۔چنبیلی (ص ۱۹)۔چھوارہ (ص ۳۸)۔ دوب (ص ۱۶)۔پیت بران (ص ۲۲)۔سرس کے پھول (ص ۵۷)۔سُندر بیل (ص ۱۹)۔شمی۔ (ص ۱۷)۔صندل (ص ۴۵)۔کنول کا پراگ (ص ۵۹)۔کند کا پھول (ص ۹۰)۔کریک کے پھول (ص ۱۲۳)۔کملنی۔کائی (ص ۱۸)۔کودنی (ص ۵۲)۔ہری منجریاں (ص ۱۰۲)۔مادھوی لتا (ص ۱۹)۔نیوار (ص ۷۹)۔نندن کے سدا بہار پھول (ص ۱۲۳) اور نیل کنول (ص ۱۷)۔

پہلے کہیں یہ ذکر آ چکا ہے کہ ہر زبان کے ادب کے اپنے مخصوص برگ و شجر ہوتے ہیں۔اور اُن کے استعمال سے تصنیف میں اُسی زبان کا ماحول پیدا ہو جاتا ہے جس زبان سے وہ مستعار لئے جاتے ہیں۔چونکہ مندرجہ بالا فہرست کے اکثر پھل، پھول اور پتے ہندی زبان سے مستعار ہیں اس لئے قدسیہ زیدی کی شکنتلا کی عمومی فضا ہندی سے بہت قریب ہے۔مالنی کے کنارے۔کنڑو آشرم۔سوم تیرتھ۔شچی تیرتھ۔شکراوتار اور ملے پربت جیسے ناموں نے اس ہندی فضا کو اور بھی مکمل کر دیا ہے۔

جس کتاب میں ہندی تلمیحوں۔تشبیہوں اور ہندی پھول پتوں کی اس درجے کثرت ہو اُس کی زبان اور اسلوب بیان لامحالہ ہندی سے متاثر ہوگا۔اس کا اندازہ بہت کچھ مندرجہ بالا اقتباسات سے بھی ہو سکتا ہے۔کتاب کے آغاز میں جو نانْدی دی ہوئی ہے "رمیش تمھارا کلیان کرے۔۔۔۔اور یہ ہوا جو سب خاندانوں کی جان ہے" (ص ۹)۔وہ اس

Activate Windows

مقالے کے باب سوئم میں معراج العاشقین کے مصنف کی بحث کے سلسلے میں نقل کی جا چکی ہے یہاں اس ترجمے کی زبان پر ہندی کا بھرپور اثر دکھانے کے لئے صرف ایک اقتباس اور دیا جاتا ہے جو ایک جگہ صبح صادق کے بیان میں سے لیا جا رہا ہے :-

"ارے یہ تو پَو پھٹ رہی ہے ایک طرف تو جڑی بوٹیوں کا پالن ہار اور رجنی پشپون کا کھلانے والا چاند پچھم میں ڈوب رہا ہے اور دوسری طرف پورب میں سوریہ مہاراج اپنے رتھ میں سوار شفق کے رتھ بان اروَن کے پیچھے بیٹھے دُنیا کا اندھیرا دور کرتے آ رہے ہیں ..... دیکھنا چاند ڈوب جانے پر کمودنی کا حُسن محض خواب و خیال بن کر رہ جاتا ہے اور یہ ایک آنکھ نہیں بھاتی جیسے ابلائیں اپنے پردیسی پریتیموں کی جُدائی کے دُکھ کو نہیں سہہ پاتیں ..... شفق بھری پر پڑے اوس کے قطروں میں رنگ گھول رہی ہے مور جاگ کر کٹی کا چھپر چھوڑ رہا ہے۔ ہرن ویدی کے پاس کی گھروں سے کھرچی ہوئی زمین پر کھڑا اپنا پچھلا دھڑ اُٹھا کر اور اگلا دھڑ نیچے کو تان کر انگڑائی لے رہا ہے ... اندھیرے کو دور کرنے والا چاند جس نے سمیرو مہا پربت کی چوٹی پر قدم رکھ کر اُسے اپنی کرنوں سے منوّر کیا اور وشنو کی دھام کو عبور کیا وہی چاند اس وقت اپنی بجھی پھیکی کرنوں کے ساتھ آسمان سے نیچے آ رہا ہے ....." (ص ۶۶-۶۷)

اُردو میں صبح صادق کا بیان بہت جگہ ملتا ہے مرثیوں کی تشبیب میں بھی ماہتاب مسافتِ شب قطع کرتا ہوا نظر آتا ہے لیکن محولہ بالا اقتباس میں پَو پھٹنے کی تصویر جن تصورات کی مدد سے پیش کی گئی ہے اُردو ادب اُن سے بالکل ناآشنا ہے۔ یہ کالی داس کے مشاہدے اور اس کی ندرتِ بیان کا طفیل ہے کہ آج اُردو ادب ان جواہر پاروں سے مالا مال ہے۔

قدسیہ زیدی کے ترجمے کو لوح سے تربت تک دیکھ جایئے اس میں ہر جگہ ہندی اور اُردو کا یہی دلکش امتزاج۔ زبان کی یہی کھلاوٹ اور اسلوبِ بیان کی یہی شیرینی ملے گی۔ کرداروں اور مقامات کے دیو مالائی نام۔ پھول پودے۔ ندی۔ پہاڑ۔ جنگل۔ بن تشبیہ۔ تلمیح اور آشرم اور پتوون جو کچھ بھی ابھگیان شکنتلم میں ہے وہ اس ترجمے میں موجود ہے۔ ہم کتاب کو شروع کرتے ہی ہندی ادب کے ماحول میں سانس لینے لگتے ہیں اور کتاب کے خاتمے پر کشیپ رشی کے دشینت اور شکنتلا کو دیئے ہوئے اس آشیرباد کو

Activate Windows

دُہرانے لگتے ہیں :-

پا بدھی سادھ پرس پر کا جو
سو جگ کرت رہو تم راجو
دوھو لوک باسی سکھ پاویں
تم دوؤں کے بل جس گاویں (ص ۱۴۰)

شکنتلا از ساغر نظامی

۱۹۶۰ء میں ساغر نظامی نے شکنتلا کا منظوم ترجمہ کیا۔ جس کی دوسری اشاعت (نومبر ۱۹۶۱ء) ہمارے سامنے ہے سو سے زیادہ صفحات کے پیش لفظ اور مقدمے کے علاوہ شکنتلا کا منظوم متن دو سو چھپن ۲۵۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ساغر نے اپنے مقدمے میں نہ صرف کالی داس بلکہ تمام قدیم سنسکرت پر ایک طولانی اور اُکتا دینے والی بحث کی ہے لیکن ایک عجیب بات یہ ہے کہ رگِ وید۔ سنگھتا۔ براہمن۔ اپنشد۔ رامائن۔ مہا بھارت اور سنسکرت کے ہر قابلِ ذکر مصنف اور ادیب کے ناموں کی بار بار دُہائی کے باوجود قاری ساغر کی سنسکرت دانی پر ایمان لانے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ مقدمے میں جو معلومات سنسکرت ادب کے متعلق بہم پہنچائی گئی ہیں، ہر چند وہ ہندی اور سنسکرت کی درسی کتب میں عموماً ملتی ہیں لیکن اُردو ادب میں ان کا اضافہ بہر نوع قابلِ قدر ہے۔

شکنتلا کا متن شروع کرنے سے پہلے ساغر نے "میرے گاؤں کی لڑکی" کے عنوان سے خود اپنے متعلق بعض نہایت دلچسپ معلومات درج کی ہیں۔ اُن کا خلاصہ کچھ اس طرح پر ہوتا ہے :

"ساغر کا بچپن اُتر پردیش کے ایک چھوٹے سے گاؤں سوسنہ میں گذرا ہے وہاں جھیل کے کنارے لال پیلی چولیاں کسے گاؤں کی ناریاں ہنستی ہوئی نمودار ہوتیں جاتے جاتے اُن میں سے کوئی بے تحاشا ہنس پڑتی اور بے محابا مٹھی بھر موتی ساغر کے مُنہ پر مار جاتی۔ اور پھر اوشا اور کملا کے ساتھ آنکھ مچولی۔ اور" وہ ایک خستہ سا مکان گاؤں کے باہر "اِک نعبتِ بے باک کا وہ بام پر آنا۔ پنگھٹ پہ ملاقات وہ رستے میں اشارے اور وہ

بیٹھنا تیرا مرے بازو کے سہارے"..... اور بچپن کی اس یاد نے ساغر کی شاعری کو روایت کے ہر جنگل سے چھڑایا اور ایرانی تغزل اور تغزل کی ہر غیر فطری اور رواجی عنصر سے اُسے محفوظ کر دیا۔ اس کے بعد ساغر نے جب کالی داس کی شکنتلا کو دیکھا تو انھیں معلوم ہوا کہ یہ تو ان کے گاؤں کی لڑکی ہے۔ پتوون کے پھولوں۔ مادھوی لتاؤں۔ بن توشنی اور واسنتی لتاؤں کی خوشبو دار مٹی سے ساغر کا بھی خمیر اُٹھا ہے۔ ان کی روح کی نغمگی کو ماضی کی موجوں سے ایک فطری لگاؤ ہے۔ سرس کے پھولوں کے جھومر اور کنول ڈنٹھل کی پہونچیاں ان کے جانے پہچانے زیور ہیں[1]" اور آخر میں یہ کہ کالی داس کی شکنتلا میں جو کچھ ہے ساغر اُسے بچپن سے دیکھ رہے ہیں۔

دیکھا آپ نے۔ یہ کالی داس کس خود فریبی میں مبتلا تھا وہ سمجھتا تھا کہ شکنتلا اسی کی تخلیق اور میراث ہے۔ پتوون۔ ماضی کا کنارہ۔ کنڑو رشی کا آشرم۔ پھول پتے اور نتائج اسی کی ایجاد ہیں آج اُسے معلوم ہوگا کہ سونے کی کنواریوں کا یہ محبوب ساغر ابھگیان شاکنتلم سے جب بالکل بے خبر تھا تبھی کالی داس کے تمام تصورات اس کے دام تخیل کے صید تھے۔ کالی داس نے جس پتوون اور آشرم کی منظر کشی کی ہے آج وہ خطہ کشمیر میں تو شاید نہ ملے لیکن اُتر پردیش کے ایک گاؤں سوامنے میں ڈیڑھ ہزار سال بعد وہ سب کچھ موجود ہے۔

اگر کوئی یہ جاننا چاہے کہ انسان کس درجہ برخود غلط ہو سکتا ہے تو ساغر نے "میرے گاؤں کی لڑکی" کے عنوان سے جو کچھ لکھا ہے اُسے ایک دفعہ پڑھ لے وہ کالیداس کا ترجمہ کر رہے ہیں لیکن قبل اس کے کہ آپ اس ترجمے کا ایک لفظ بھی پڑھیں وہ آپ کو یہ جتا دینا چاہتے ہیں کہ وہ کسی عنوان بھی کالی داس کے خوشہ چین نہیں ہیں وہ اس الزام کو اپنی شدید ترین توہین سمجھتے ہیں۔ اس کا مقابلہ محترمہ قدسیہ زیدی کی کسر نفسی سے کیجئے وہ کالی داس کا ترجمہ کرنے کی جسارت کے لئے پیش لفظ ہی میں سب سے پہلا جملہ "کہاں راجہ بھوج کہاں گنگو اتیلی" کہہ کر عفو طلب ہیں[2]

ڈاکٹر اختر رائے پوری کے ترجمے کے بارے میں ساغر صاحب نے لکھا ہے

[1] ۔ اس خلاصے میں زیادہ تر الفاظ خود ساغر کے ہیں۔

[2] ۔ شکنتلا ترجمہ از ساغر نظامی۔ ۱۹۶۱ء ص ۶۲۔

Activate Windows

"جو ان کے ترجمہ شکنتلا (۱۸۰۱ء) کے پورے ایک سو بیالیس[142] برس بعد ڈاکٹر اختر رائے پوری نے براہ راست سنسکرت سے شکنتلا کا ترجمہ کیا جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا (یہاں ذرا حساب کی غلطی ہو گئی اگر سالِ طباعت کو ہی سالِ تصنیف مان لیا جائے تو بھی ۱۹۳۹ء تک ۱۴۲ نہیں بلکہ ۱۳۸ سال ہوتے ہیں) لیکن ڈرامائی ٹیمپو اس میں بھی پیدا نہیں ہو سکا بلکہ میرا خیال ہے یہ اسٹیج کی غرض سے لکھا ہی نہیں گیا[1]" خود ساغر کی شکنتلا کے سرورق کے اندر کی طرف یہ بھی چھپا ہوا ہے کہ "اسٹیج کرنے کے جملہ حقوق بحق ذکیہ سلطانہ نیتر محفوظ"۔ اس سے ظاہر ہے کہ ساغر نے یہ ترجمہ ڈرامائی ٹیمپو پیدا کرنے اور اسٹیج کی غرض سے لکھا لیکن بدقسمتی سے ہمیں یہ معلوم نہیں کہ یہ ترجمہ کتنی مرتبہ اسٹیج ہوا اور اسٹیج پر اُسے کتنی کامیابی حاصل ہوئی کیونکہ ڈھائی سو سے زیادہ صفحات کا ایسا ڈرامہ جس میں نظم کے علاوہ ایک سطر بھی نثر کی نہ ہو اسٹیج پر صرف نوٹنکی والے ہی کھیلنے کی جرأت کر سکتے ہیں۔ ساغر کا اپنی شاعری کے متعلق یہ دعویٰ ہے کہ وہ ہر غیر فطری عنصر سے محفوظ ہے لیکن وہ اپنے منظوم ترجمے کو اسٹیج کی ضرورت کے لئے بالکل فطری سمجھتے ہیں حالانکہ ظاہر ہے کہ جس ڈرامے میں ایک طرف راجہ دشینت۔ ان کے سیناپتی اور منتری۔ کوتوال اور سپاہی۔ پیادے اور ماہی گیر۔ کنڑو رشی اور کشیپ رشی۔ راجہ اندر اور ماتلی۔ شارنگ رو اور شارودت اور دوسری طرف شکنتلا۔ انسویا۔ پریم ودا۔ گوتمی مالی اور اُدیتی گاتے نظر آئیں اُسے فطری کہنا بڑی جرأت و جسارت کا کام ہے۔

اصل میں ساغر کے ترجمے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں ہندی نام مثلاً کنڑو رشی۔ شارنگ رو۔ شارودت۔ مدھوکیرکا۔ پربھرتکا وغیرہ کا حتی المقدور صحیح تلفظ دیا گیا ہے جو ان کی طرح دشینت کو دشمنت اور کنڑو رشی کو کن رکھ نہیں کہا گیا۔ نظم میں بھی ہندی الفاظ کو ان کے صحیح تلفظ کے ساتھ باندھا گیا ہے۔ مثلاً

شانت بے تس لتا کے منڈپ میں ص ۱۴۵
میں نے گاندھرو ریت سے بھگون ص ۲۴۸
جیسے ہوتی ہے سوریہ کانت منی ص ۴۷

تخاطب کے الفاظ بھی آریہ پتر (ص ۱۴۴)۔ آریہ مادھو (ص ۱۸۹)۔ ماریہ (ص ۱۴۸)

[1] ۔ شکنتلا ترجمہ از ساغر نظامی ۱۹۶۱ء ص ۶۲۔ [2] ۔ شکنتلا۔ ساغر نظامی۔ نومبر ۱۹۶۱ء ص ۸

آریہ گوتمی (ص ۳۵)۔ راجن (ص ۱۴۵) اور گوتمی مائی (ص ۹۰) جیسے نظر آتے ہیں۔ آخر کی طرح ابا۔ بھائی جان۔ امّی جان اور بڑی بی کو پاس نہیں پھٹکنے دیا۔ ان چیزوں کی وجہ سے کتاب کی عمومی فضا ہندی سے قریب ہوگئی ہے!

ساغر کے ترجمے پر ہندی ادب کا کس قدر گہرا اثر ہے اس کا اندازہ کتاب کے تمہیدی منظر میں نانْدی کی زبان سے ہی ہوجاتا ہے۔ شنکر بھگوان کی حمد وثنا کے بعد یہ سطور آتی ہیں:۔

جل، اگنی، یجمان، سوریہ اور یہ چندرماں
یہ آکاش، زمین اور وایو سب جیووں کی جاں
دین ہے خالق کی پہلی جل (جل ہے بڑا مہان)
اور اگنی جو ڈالی ہوئی آہوتی کو کرتی ہے سوکھا
اور یجمان جو اگنی میں آہوتی کو ڈالتا ہے ہر بار ..... (ص ۱-۲)

یہ زبان ہندی سے متاثر اردو نہیں بلکہ سو فیصدی ہندی ہے۔

اسی طرح آشرم سے شکنتلا کے رخصت ہونے کا منظر دیکھئے۔ پتووں کے تپسویوں کی زبان سے جو لفظ بھی نکلتا ہے وہ ہندی میں ڈوبا ہوا ہے اور ایک خاص قسم کے دھارمک رُجحان کا حامل ہے۔

شکنتلا: (تاپسیوں کو آتا دیکھ کر)۔ پرنام۔ پرنام

تاپسی نمبر ۱: بیٹی! اپنے بھگوان کی دیا سے بنو۔ رنگ محلوں میں تم مہادیوی۔

تاپسی نمبر ۲: اور بھگوان تم کو بیٹا دیں۔ چاند سا، سورما، گُنی بیٹا

تاپسی نمبر ۳: گرو جس پر کرے مہیگوں دھرتی، چاند سا، سورما گُنی بیٹا

تاپسی نمبر ۴: دل سے عزت کرے تمہارا پتی (ص ۱۰۷-۱۰۸)

اور شکنتلا جب کنڈو رشی کو آتا دیکھتی ہے تو

شکنتلا: پالاگن بابا

کنڈو رشی: بیٹی! تو بھی اپنے پتی کی ہو پیاری — تھی ییاتی کو جیسے شرشٹھا
تجھ کو آشیرواد ہے میرا — تیرا بیٹا بھی ہو مہاراجا (ص ۱۱۱)

ساری کتاب کی زبان اور فضا کا یہی عالم ہے ہمیں شاذ و نادر ہی یہ احساس

ہوتا ہے کہ ہم پتووں اور آشرم کے ماحول سے الگ ہوگئے ہیں۔

ساغر کے ترجمے میں متعدد گیت بھی شامل ہیں زبان اور اسلوب بیان کے علاوہ تصور اور ماحول کے اعتبار سے بھی وہ ہندی سے بیحد متاثر ہیں۔ پہلے ایک گیت نما غزل دیکھئے جو "میرے گاؤں کی لڑکی" کے ذیل میں دی ہوئی ہے:

ماتھے پر سیندوری ٹیکا رنگین و نورانی — سورج ہے آکاش میں جس کی ضو سے پانی پانی
چھم چھم جس کے بچھوے بولیں جیسے گائے پانی — آئی وہ پنگھٹ کی دیوی وہ پنگھٹ کی رانی
کانوں میں بیلے کے جھمکے آنکھیں مدھ کے کٹورے — گورے رُخ پر تل ہیں یا ہیں پھاگن کے دو بھونرے
کومل کومل اس کی کلائی جیسے کنول کے ڈنٹھل — نورِ سحر مستی میں اٹھائے جس کا بھیگا آنچل

یہ غزل کے متفرق اشعار ہیں ان میں ہندی اور اُردو کا شیریں امتزاج ہے لیکن قابل توجہ امر یہ ہے کہ یہاں محبوب ایرانی امرد نہیں بلکہ عورت ہے۔ سیندوری ٹیکا۔ آکاش۔ مدھ کے کٹورے۔ بھونرے۔ کنول کے ڈنٹھل اور کومل کومل کلائی نے ان اشعار کو اُردو سے ممیز اور ہندی سے مماثل کر دیا ہے۔

اب شکنتلا میں شامل ایک گیت اور اس کا ہندی انداز دیکھئے:

انگ انگ پھونکے ہے مورا کام دیو دن رین
نا جانوں میں توری بپتا، من کو نا ہیں چین — ترپت ہوں دن رین
انگ انگ پھونکے ہے مورا.....

من پھونکے، نیناں کو پھونکے سارے تن کو پھونکے
بات تمہارے جس کا ہر سکھ اور جس کا ہر چین — انگ انگ پھونکے ہے مورا .....

(ص ۷۵)

ہندی گیتوں کی طرح اس گیت میں تخاطب ایک زن مہجور کی جانب سے ہے۔ تخیل کے علاوہ اس کی زبان پر بھی برج بھاشا کی گہری چھاپ ہے۔ مورا۔ توری۔ ترپت اور نا ہیں اسی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ساغر کا یہ ترجمہ مکمل طور سے منظوم ہے۔ کسی خاص صنفِ شاعری کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ التزام یہ ہے کہ ہر جملہ کسی نہ کسی بحر میں ہو جائے بعض جگہ ہر سطر کی بحر بدلتی چلی جاتی ہے اس طرح ایک ایک صفحے پر پانچ پانچ چھ چھ مختلف بحریں آجاتی ہیں اس لئے

Activate Windows

بعض جگہ ناہمواریاں آجاتی ہیں۔ایک نمونہ دیکھئے:۔

راجا۔ ایں یہ کہاں باغیچے کے دائیں طرف سرگوشیاں
کیا ہے بھلا چل کے دیکھوں تو ذرا!
یہ تو اے دل آشرم کی کنواریاں ہیں
اب میں ان کو ذرا چھایا کے سہارے دیکھوں
پودوں کے سینچنے کو چلی آرہی ہیں یہ .... (ص ۱۴)

معلوم ہوتا ہے قدم قدم پر ٹھوکر لگ رہی ہے۔ جیسے زینے میں چھ چھ انچ اونچی سیڑھیاں چڑھتے چڑھتے یکایک قدم ساڑھے سات انچ اونچی سیڑھی پر پڑجائے۔ ایک ضخیم کتاب میں جہاں خفیف سے خفیف اور طویل سے طویل ہندی اور اُردو دونوں قسم کی بحریں ہوں وہاں اس چیز سے مفر بھی نہ تھا۔

شاعر کا یہ ترجمہ اُردو ادب میں اپنے انداز کا واحد اور بڑی حد تک کامیاب تجربہ ہے اس میں کہیں ہندی اور اُردو دوسرے سے دست و گریباں ہیں تو کہیں دوش بدوش بھی نظر آتی ہیں لیکن اکثر و بیشتر دونوں ایک دوسرے کی انگلی پکڑے آگے بڑھتی ہیں جو اُردو کے لئے ایک فال نیک ہے۔

چھٹا باب

اُنیسویں صدی کی شاعری میں ہندی کی جھلکیاں

نظیر اکبر آبادی (۱۷۳۵-۱۸۳۰ء)

اُنیسویں صدی عیسوی کے اوائل میں سب سے قابلِ ذکر اُردو شاعر نظیر اکبر آبادی نظر آتے ہیں۔ نظیر ۱۷۳۵ء میں دہلی میں پیدا ہوئے لیکن دہلی جب نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں سے تاراج ہوگئی تو ۲۲-۲۳ سال کی عمر میں نظیر دہلی چھوڑ کر آگرہ آرہے اور اکبر آبادی کہلائے۔ آگرہ ہی میں ۱۶ اگست ۱۸۳۰ء کو اُن کا انتقال ہوا۔[۱]

اُردو شاعری پر عموماً یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ اس نے ہندی عناصر کی طرف سے مجرمانہ غفلت برتی ہے اور ہمیشہ غیر ملکی چراغ سے اپنا چراغ جلایا ہے لیکن نظیر کا کلام اس الزام سے مبرّا ہے۔ نظیر باوجودیکہ عربی فارسی کے عالم تھے مگر انھوں نے کبھی اپنے آپ کو عربی فارسی شاعرانہ روایتوں کا پابند نہیں ہونے دیا بلکہ عموماً اپنے گرد و پیش کی چیزوں کو ہی موضوع شاعری بنایا نہ انھوں نے کبھی آسمانی یا آفاقی شاعر بننے کی کوشش کی۔ نظیر "زمیں کا رہنے والا ہوں زمیں کی بات کرتا ہوں" کے اصول پر کاربند رہے اور غالباً اسی لئے وہ اپنے ہم عصر اور معاً بعد کے تذکرہ نگاروں اور نقادوں کے ہدفِ ملامت بھی بنے۔ لیکن ایک زمانہ آیا کہ دُنیا کی آنکھوں سے تعصب اور روایات کے پردے ہٹ گئے اور نظیر کا صحیح مقام پہچانا گیا۔ فیلن نے اپنی "ہندوستانی ڈکشنری" کے دیباچے میں اُن کی مدح سرائی کر کے پہلی مرتبہ انھیں

---

[۱] ۔ کلیاتِ نظیر اکبر آبادی۔ نولکشور پریس ۱۹۵۱ء۔ دیباچہ از مولوی عبدالباری آسی۔
[۲] ۔ ہندی ساہتیہ کا پرتھم اتہاس۔ از کشوری لال گپت۔ ۱۹۶۱ء ص ۱۸۱

یورپ سے روشناس کر دیا۔ فیلن نے لکھا ہے کہ "صرف نظیر ہی ایسے شاعر ہیں جن کا کلام عام لوگوں تک بھی پہنچتا ہے اور نظیر نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس میں ایک سطر بھی معمولی نہیں ہے۔" [1]

نظیر کی غزلیہ شاعری نہ سہی لیکن اُن کی بہت سی نظمیں ہندی سے کافی متاثر ہیں۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُن کی وفات کے صرف تیرہ سال بعد یعنی ۱۸۴۳ء میں [2] جب کرشنا نند ویاس دیو نے راگ کلپدرم کے نام سے سور داس۔ تلسی داس۔ کرشن داس۔ ہری داس۔ اگر داس۔ میرا بائی اور وٹھل سوامی جیسے کرشن بھکت سنت شاعروں کا ہندی کلام جمع کیا [3] تو اس میں نظیر کے کلام کو بھی جگہ دی گئی [4] ۱۸۷۸ء میں گریرسن نے شمالی ہند کے ہندی شعراء کا تذکرہ شائع کیا تو انھوں نے نظیر اکبر آبادی کو اس میں شامل کرنا ضروری سمجھا۔ [5] اس سے ظاہر ہے کہ نظیر کو نہ صرف اُردو شعراء میں بلکہ ہندی شعراء کی صف میں بھی اپنا ایک مقام حاصل ہے!

نظیر کے یہاں کافی تعداد ایسی نظموں کی ہے جن کے موضوع ہندو تہواروں۔ تقریبوں۔ دیوی دیوتاؤں۔ ہندوستانی موسموں اور ہندو فلسفہ زندگی سے ماخوذ ہیں اُن میں فطرتاً ہندی ادب کے مقبول تصورات کا عکس نمایاں ہے۔ "تہوار یا تقریبات اہلِ ہنود" کے عنوان سے کلیاتِ نظیر میں ایک علٰحدہ باب موجود ہے اُس میں بسنت۔ ہولی۔ دِوالی۔ سلونو۔ راکھی اور دسہرہ وغیرہ پر متعدد نظمیں شامل ہیں۔ بسنت اور ہولی ہندی شاعری کے مانوس موضوعات میں ہولی کے ساتھ کرشن کنہیا اور برج لیلا کی وابستگی نے اُسے ایک مذہبی رنگ بھی دیدیا ہے۔ ہندی میں ہولی پر اس کثرت سے نظمیں لکھی گئی ہیں کہ "ہولی" ہندی نظم کی علٰحدہ صنف بن گئی ہے۔ اب ہم نہ صرف ہولی کھیلتے ہیں بلکہ گانے والوں سے "ہولی سُنانے" کی بھی فرمائش کرتے ہیں۔ نظیر کی کلیات میں ہولی کے موضوع پر کم از کم آٹھ نظمیں اور ایک مسلسل غزل ملتی ہے

۱۔ بحوالہ ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان انڈیا۔ گریرسن۔ نمبر ۱۷۱ انظیر۔
۲۔ ہندی ساہتیہ کا پرتھم اتہاس۔ ڈاکٹر کشوری لال گپت ۱۹۶۱ء ص ۷۰۔
۳۔ شیو سنگھ سروج۔ از ٹھاکر شیو سنگھ سنیگر۔ ۱۹۶۶ء۔ ص ۳۹۵۔
۴ و ۵۔ ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان انڈیا۔ از گریرسن۔ نمبر ۱۷۱۔

جن میں ہندی ہولیوں کی روائتوں سے اخذ و قبول کے اشارات صاف طور سے ملتے ہیں۔ اُن میں ہولی کے سوانگ۔ گُلال۔ پچکاری۔ رنگ۔ عبیر۔ رقص اور موسیقی کی وہی دھوم دھام نظر آتی ہے جو ہندی اور برج بھاشا کی ہولیوں کے ساتھ مخصوص ہیں ایک جگہ ہولی میں رقص و موسیقی کا ذکر اس طرح آتا ہے:

گھنگھرو کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار — سارنگی ہوئی بین طنبوروں کی مددگار
طبلوں کے ٹھکے طبل پہ سازوں کے بجے تار — راگوں کے کہیں غل کہیں ناچوں کے بندھے تار
ڈھولک کہیں جھنکارے ہے مردنگ کہیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

یہی رنگ "جب پھاگن رنگ جھمکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی" اور "ہوا جو آ کے نشاں آشکار ہولی میں" والی نظموں کا ہے۔ "کنہیا جی کی راس" کے عنوان سے جو مسدس لکھا ہے اس کے ہر بند میں ٹیپ کا یہ شعر آتا ہے:

ہر آن گوپیوں کا یہی ٹھکھ بلاس ہے — دیکھو بہاریں آج کنہیا کی راس ہے

ظاہر ہے یہ کرشن کنہیا۔ گوپیاں اور راس ہندی روایات سے مستعار ہیں۔ ہندی میں شری کرشن کے "سہستر نام" (ایک ہزار نام) بتائے جاتے ہیں۔ نظموں میں ان میں سے زیادہ سے زیادہ نام گنانا شانِ ادبیت خیال کی جاتی ہے نظیر بھی اسی ہندی روایت کی تقلید مختلف نظموں میں کرتے ہیں ایک نمونہ دیکھئے:

میں کیا کیا وصف کروں یار و اس شام بران بنواری کے
شری کرشن کنہیا۔ مُرلی دھر۔ من موہن۔ کنج بہاری کے
گوپال۔ منوہر۔ سانولیا۔ گھنشام اٹل بنواری کے
نند لال دلارے سندر چھیب برج چند مکٹ جھلکاری کے
کر دھوم لُٹیا ددھی ماکھن۔ رنچھور۔ نول گردھاری کے
بن کنج پھریا۔ راس رچین۔ سکھ دائی۔ کانھ۔ مراری کے
ہر آن دکھائے روپ نئے ہر لیلا نیاری نیاری کے
تپ لاج رکھیا۔ دُکھ بھنجن۔ ہری بھکت۔ بھگت اوتاری کے
نت ہری بھج ہری بھج اے بابا، جو ہری سے دھیان لگاتے ہیں
جو ہری کی آس رکھتے ہیں۔ ہری اُن کی آس بجاتے ہیں

اس نظم میں سری کرشن کے نہ صرف بہت سے نام آتے ہیں بلکہ بعض ناموں سے تلمیحاً کسی خاص روایت یا عقیدے کی طرف اشارہ بھی ہوتا ہے مثلاً کنج بہاری اور اور بن کنج پھریا کے ساتھ کرشن اور گوپیوں کا کُریل کی کنجوں میں سیر کرنے، ددھی ماکھن لُٹیا کے ساتھ کرشن کا اپنے بال سکھاؤں کے ساتھ برج ناریوں کے یہاں چپکے سے پہنچ کر دہی اور مکھن کی دعوتیں اُڑانے اور مکٹ جھلکاری کے ساتھ اُن کے راجا ہونے کے تصورات شامل ہیں۔

جنم اشٹمی کے دن کرشن جنم کے موقع پر ذرا یشودا جی کے گھر کی کیفیت کا نقشہ ملاحظہ کیجئے:

کوئی گھٹی بیٹھی گرم کرے، کوئی ڈالے اسپند اور بھوسی
کوئی لائی ہنسلی اور کھنڈوے، کوئی کُرتا ٹوپی میوہ گھی

صرف ایک شعر میں، بچے کی ولادت کے وقت گھر میں جو ہما ہمی ہوتی ہے اس کا کتنا مکمل اور کیسے بے تکلف انداز میں بیان ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو نظیر کو دوسرے اور شعراء سے ممیز کرتی ہے۔

ایک طویل نظم "بلدیو جی کا میلہ" کے عنوان سے ملتی ہے۔ اس کا نمونہ بھی دیکھئے:

ہے جو مندر میں آپ وہ لالن — ہر گھڑی میں بدل رہے ہیں برن
نئی پوشاک اور نئے بھوجن — نئی جھانکی ہے اور نئے درشن
آرتی کی کہیں مچی ٹھن ٹھن — کہیں گھنٹوں کی ہو رہی چھن چھن
تال مردنگ جھانجھ کی جھن جھن — خاص پرشاد مصری اور ماکھن
رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے — آج بلدیو جی کا میلا ہے

اس بند میں مندر۔ جھانکی۔ درشن۔ آرتی۔ گھنٹے۔ تال مردنگ۔ جھانجھ۔ پرشاد۔ مصری اور ماکھن کرشن مندروں سے متعلق تلازمے ہیں۔ جو ایک دفعہ متھرا اور بندرابن کی فضاؤں میں لے جاتے ہیں۔

غالب نے مہ رخوں کے لئے مصوری سیکھی تھی لیکن غالب ان کی [illegible] اور ان کے مہ رخ سب فارسی تھے اس کے برعکس نظیر اور ان کی تقریب بہر ملاقات دونوں ہندی ہیں۔ دیکھئے۔

Activate Windows

نظیر آیا ہے باھن بن کے راکھی باندھنے پیارے — بندھا لو اس سے تم ہنس کر اب اس تہوار کی راکھی

سلونوں کے تہوار پر برہمن گھر گھر راکھی باندھنے جاتے ہیں۔ نظیر نے یہاں اسی رواج سے فائدہ اُٹھایا ہے۔

شری کرشن اور بلدیو جی کے ساتھ نظیر نے سکھ مذہب کے بانی گرو نانک کی شان میں بھی ایک مسدس لکھی ہے جس کے ہر بند میں ٹیپ کا شعر یہ آتا ہے:

اس بخشش کے اس عظمت کے ہیں بابا نانک شاہ گرو
سب سیس نوا۔ ارداس کرو اور ہر دم بولو واہ گرو

اُردو ادب صرف جبیں سائی اور سجدے سے واقف ہے سیس نوانا اور ارداس کرنا ہندی تصورات ہیں اور "واہ گرو" تو سکھوں کا گرو منتر ہی ٹھہرا۔ نظیر نے انھیں روایات کو اختیار کیا ہے۔ ہندو تہواروں اور بزرگان دین کے علاوہ نظیر نے جوگی۔ جوگی کا سچا روپ اور جوگن کے عنوانات سے بھی کئی نظمیں لکھی ہیں۔ پریم مارگی ہندی شاعری میں عشاق کا جوگی بن کر تلاش محبوب میں نکل پڑنا نہایت محبوب تصور رہا ہے جائس کی پدماوت نے ہندی شعراء خصوصاً صوفی شعراء کے یہاں اس روایت کو اس درجہ مقبول بنا دیا کہ ان کی شاید ہی کوئی تصنیف ہو جس میں جوگی یا جوگن اپنے پورے ہندی ساز و سامان کے ساتھ نظر نہ آتے ہوں۔ نظیر نے بھی جوگن۔ جوگن اور اودھوت کو اپنی کئی نظموں کا موضوع بنایا ہے اور ان سب میں قدیم ہندی روایت کو قائم رکھا ہے۔ اُن کی نظم جوگن کا ایک بند ملاحظہ کیجئے:

سارا پتا میری گئی اے مرے ساجن تجھ پر — مال و زر وار دیا اور تن و من تجھ پر
ایک حیراں پڑی پھرتی ہوں بروگن تجھ پر — چھوڑ کر ماتا پتا کو ہوئی جوگن تجھ پر
ایک تو ہی نہ ملا اے مرے جوگی ساجن

ہر چند اس نظم کا عنوان جوگن ہے لیکن حقیقت میں یہ ایک ہجر زدہ عورت کے جذبات کی عکاسی ہے اس میں ہندی الفاظ اور ہندی اسلوب کے علاوہ عورت کی طرف سے اظہار جذبات ہونے کی وجہ سے اس نظم پر ہندی کی گہری پرچھائیں پیدا ہو گئی ہے۔

ہندی ادب میں ہندوستانی موسموں کا بیان نہایت مانوس و مقبول رہا ہے سنسکرت میں 'شٹ رتو ورنن' کے نام سے سال کے چھ موسموں کا بیان قدیم ترین

تصانیف میں بھی ملتا ہے۔ کالی داس کی "رِتو سہنار" تو اسی موضوع پر ایک مکمل کتاب موجود ہے۔ اس شٹ رتو ورنن نے بعد میں ہندی بارہ ماسے کی صورت اختیار کرلی جس کی بہترین مثال پدماوت میں ناگ متی کے بارہ ماسے کی شکل میں ملتی ہے۔ نظیر کے یہاں سال کے تمام موسموں کا کوئی منظم بیان تو نہیں ملتا لیکن 'برسات کا تماشا' برسات کی بہاریں اور جاڑے کی بہاریں جیسے عنوانات سے کئی نظمیں ملتی ہیں۔ نظیر ان نظموں میں ساون کی گھٹاؤں۔ بجلی کی گرج۔ کوئل اور پپیہوں کی کوک اور موروں کی چنگھاڑ کا ذکر بالکل بارہ ماسے کے انداز پر کرتے ہیں۔ برسات فراق زدہ عورت کے لئے صبر و قرار کی آزمائش بن کر آتی ہے وہ ایک طرف اپنی خوش نصیب سہیلیوں کو بن سنور کر پھولوں کی سیج پر سوتا دیکھتی ہے اور دوسری طرف اپنے مندر کو پیا بن سونا پاتی ہے۔ اس کے دل پر کوئل کی کوک تیر و نشتر کا کام کرتی ہے۔ پپیہا جب 'پی کہاں' کی صدا لگاتا ہے تو دامنِ صبر ہاتھ سے چھوٹنے لگتا ہے اور آخر وہ پپیہے سے خاموش رہنے کی التجا کرنے لگتی ہے۔ 'برسات کی بہاریں' کے عنوان سے جو نظم نظیر نے لکھی ہے اس میں ان تصورات کا بیان دیکھئے:

پھولوں کی سیج اوپر سوتے ہیں کتنے بن بن — سو ہیں گلابی جوڑے پھولوں کے ہارا بھرن
کتنوں کے گھر ہے کھانا (؟) سونا لگے ہے آنگن — کونے میں پڑ رہی ہوں سر منھ لپیٹ سوگن
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

جب کوئل اپنی اُن کو آواز ہے سناتی — سنتے ہی غم کے مارے چھاتی ہے اُمڈی آتی
پی پی کی دُھن کو سن کر بیکل میں کہتی جاتی — مت بول اے پپیہے پھٹتی ہے میری چھاتی
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

یہ امر قابلِ غور ہے کہ نظیر جب موسموں کا بیان کرتے ہیں تو اُن کی نظر اردی ودے پر نہیں بلکہ ساون۔ اگہن اور پوس پر جاتی ہے وہ جاڑے کی شدت اور آگ تاپنے کا بیان "وَقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّارِ" کہہ کر نہیں بلکہ برف۔ پالے اور خم ٹھونکتے ہوئے چلّے کی مدد سے کرتے ہیں۔ وہ جاڑے کے احساسات کی طرف بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی نظمیں بارہ ماسے کے قریب آجاتی ہیں۔

نظیر کے یہاں ہندی ادب کا سب سے گہرا اثر اُن کی فلسفیانہ نظموں پر ملتا ہے۔

Activate Windows

ہنس نامہ۔ کلجگ کا بیان۔ موت کی فلاسفی۔ فقیروں کی صدا (کبڑی نامہ) اور بنجارا کے عنوانات سے لکھی ہوئی نظمیں اس سلسلے میں مثالاً پیش کی جاسکتی ہیں۔ ان تمام نظموں کے بنیادی تصورات ہندی سنت شاعروں کی تعلیم سے مماثل و ماخوذ ہیں۔ دُنیاوی ظاہر داریوں اور رسوم و رواج سے بیزاری۔ دُنیا کی بے ثباتی۔ رشتے ناتوں کی ناپائداری۔ مال و متاع کی بے قدری غرض وہ تمام عقائد جو کبیر۔ رائے داس اور ملوک داس جیسے سنت اپنی ساکھیوں اور بانیوں میں بیان کرتے رہے ہیں، نظیر کے یہاں بھی اُن کی نظموں میں ملتے ہیں۔

ہندی ادب میں آتما یا روح کو ہنس سے مماثل کیا جاتا ہے عالم نزع میں مرنے سے لمحہ بھر پہلے کبھی کبھی بیمار کی آنکھوں سے ایک دو آنسو بہہ جاتے ہیں تو کہتے ہیں "ہنس رویا"۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اب ہنس اپنے قفسِ خاکی سے پرواز کرنے ہی والا ہے۔ نظیر نے ہنس نامہ میں اس تخیل کو ملحوظ رکھا ہے اور ہنس کی رعایت سے انسان کے اعزا و اقربا کو بھی دوسرے جانوروں سے مماثل کیا ہے۔ ہنس نامے کا مرکزی خیال یہ ہے کہ روح نے کسی دوسری جگہ سے آکر اس جسدِ خاکی میں بسیرا لیا اس کے گرد اور بہت سے جانور جمع ہوگئے ایک دن ایسا آیا کہ ہنس نے چلنے کی ٹھانی اس پر تمام جانور غمزدہ ہوگئے اور اس کا ساتھ دینا چاہا لیکن کسی نے صرف ایک کوس تک ساتھ دیا کوئی دو کوس چل کر تھک گیا اور "آخر کے تئیں ہنس اکیلا ہی سدھارا"۔ نظم کے ابتدائی بند میں روح کے کسی دوسری جگہ سے منتقل ہوکر اس دُنیا میں جنم لینے کا تخیل صاف طور سے موجود ہے جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے۔

آیا تھا کسی شہر سے اِک ہنس بچارا — اِک پیڑ پہ جنگل کے ہوا اُس کا گذارا

نظم کا آخری بند یہ ہے:

دُنیا کی جو اُلفت ہے تو اس کی ہے یہ کچھ راہ — جب شکل پہ ہووے تو بھلا کیونکہ ہو نرباہ
ناچاری ہو جس جا میں تو واں کیجئے کیا چاہ — سب رہ گئے جو ساتھ کے ساتھی تھے نظیر آہ
آخر کے تئیں ہنس اکیلا ہی سدھارا

ہنس نامے کا بنیادی خیال ہمیں تناسخ کی یاد دلاتا ہے اور ہنس کی تمثیل تو صاف طور سے ہندی اثر کی غماز ہے۔

نظیر کی ایک اور نظم کا عنوان ہے "موت کی فلاسفی ہندوانی لہجے میں" (کذا)
اس کا صرف ایک بند دیکھئے:

ہر چار طرف اُجیالی تھی اس تیل سکوری پانی کی
وہ جوت نہ تھی اُس دیے کی تھی نہ اور کسی کی اُجیالی
سب گھر کے بیچ اُجالا تھا کیا نوک ہندی تھی نور بھری
جب دیوا بجھ کر سرد ہوا پھر چھائے گی گل اندھیاری
ماٹی کی ماٹی۔ آگ اگن۔ جل نیر۔ پون کی پون ہوئی
اب کس سے پوچھے کون مُوا اور کس سے کہئے کون ہوئی

جس طرح فارسی میں زندگی کو شمع سے تشبیہ دیتے ہیں اسی طرح ہندی میں زندگی کو دیے (چراغ) سے شبابہ کرتے ہیں۔ اس چراغ میں جب تک تیل ہے یہ جلتا رہتا ہے یا یوں کہئے جب تک عمر معینہ باقی ہے انسان زندہ رہتا ہے اس کے بعد چراغ گل ہو جاتا ہے۔ موت کے بعد ہندو عقیدے کے مطابق جسم کو جب نذر آتش کر دیا جاتا ہے تو عناصر فنا نہیں ہوتے بلکہ اپنی اپنی اصل میں مل جاتے ہیں روح تو خیر فانی ہے ہی۔ اس طرح نہ کچھ مرتا ہے نہ جیتا ہے۔ موت کی اس فلاسفی کو نظیر نے "ہندوانی لہجے" میں بیان کیا ہے "ہندوانی لہجے" سے مُراد ہندی اسلوب بیان ہی ہو سکتا ہے اور اس پوری نظم کی زبان اور بیان پر ہندی لب و لہجہ غالب نظر آتا ہے۔

کہتے ہیں ہر زبان پر اس کے بولنے والوں کے اعتقادات، معاشرت اور زندگی کے متعلق ان کے نقطہ نظر کا عکس ہوتا ہے۔ ہندوستان کی معاشرت اصلاً زراعتی ہے اسی لئے یہاں کی زبان میں ہزاروں محاورے ایسے ملتے ہیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طرح زراعت سے ہے۔ ساون کے اندھے کو ہرا ہی ہرا دکھائی دیتا ہے۔ اب پچھتائے کیا ہوت ہے جب چڑیاں چُگ گئیں کھیت۔ ساون سوکھے نہ بھادوں ہرے۔ ساڑھ کی نیند کسان کو کھو دے۔ گھاس سی کاٹنا۔ نہ کھیت کا نہ کھلیان کا۔ کھیتی خصم سیتی، جیسے نہ معلوم کتنے محاورے اور ضرب المثل ہماری زبان میں موجود ہیں۔ زراعت کے بعد ہماری معاشرت کا دوسرا عنصر تجارت اور وہ بھی غلہ کی تجارت ہے اسی لئے ہمارے یہاں "اُتم کھیتی مدھم بنج" کی کہاوت مشہور ہوئی۔ تجارت اور اس کے متعلقات کا ذکر ہندی بولیوں کے ہر ادب میں

دکھائی دیتا ہے۔ پورا تولنا۔ ڈنڈی مارنا۔ پاسنگ ہونا منافع چاہے اتنا نمک جتنا ہو کھانے میں۔ خالی بنیا کیا کرے باٹ بٹی ہڑے۔ نونقد نہ تیرہ اُدھار۔ ہنڈی بھنانا۔ ساکھ ہونا۔ دیوالہ نکلنا۔ تال پیڑ اُلٹا ہونا۔ دوکان بڑھانا۔ یہ تمام محاورے ہمارے بنج بیوپار کی معاشرت کے آئینہ دار ہیں انتہا یہ ہے کہ ہندی میں ذات باری کو بھی ایک تجار یا تولنے والے بنئے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ کبیر نے تو صاف کہا ہے۔

سائیں میرا بانیا سہج کرے بیاپار — بن ڈانڈی بن پالڑے تولے سب سنسار[1]

اسی طرح دُنیا کے جھمیلوں میں پھنسے ہوئے انسان کو بھی بنجارہ بتایا گیا ہے۔ کبیر کے یہاں کئی گیت اس تصور کے حامل ملتے ہیں۔ دو گیتوں کا ایک ایک شعر بطور نمونہ ملاحظہ کیجئے:

تب کا ہے بھولو بنجارے — اب آیو چاہے سنگ ہمارے[2]

من بنجارہ! جاگ نہ سوئی — لاہے کارن مول نہ کھوئی[3]
(نفع) (اصل)

ہندی سنت شاعروں کا ہمیشہ یہی عقیدہ رہا ہے۔ نظیر کے یہاں اس ہندی روایت کی نہایت نکھری ہوئی شکل اس کی غیر فانی نظم بنجارہ میں ملتی ہے اس میں انسان کو بنج بیوپار کرنے والے ایک بنجارہ کی شکل میں پیش کیا گیا ہے وہ ہمیں یاد دلاتے ہیں کہ جب اس بنجارے کے چلنے کا وقت آئے گا تو یہ تمام ٹھاٹ باٹ یوں ہی پڑے رہ جائیں گے اس کی اجناس اور بار برداری کے مویشی ہی نہیں بلکہ اس کے عزیز و اقارب حتیٰ کہ اس کی بنجارن بھی کنارہ کر جائے گی۔ یہاں اس مشہور نظم کے صرف دو بند نقل کئے جاتے ہیں:

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا

۱۔ "کبیر صاحب" از منوہر لال زُتشی۔ سنہ ۱۹۳۸ء۔ ص ۱۲۷۔
۲۔ کبیر گرنتھاولی۔ ڈاکٹر ماتا پرساد گپت۔ طبع اول ص ۳۲۰
۳۔ " " " " " " ص ۳۶۴

کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گوئیں، پلا۔ سر بھارا
کیا گیہوں۔ چاول موٹھ مٹر، کیا آگ دھواں کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

جب چلتے چلتے رستہ میں یہ گون تیری ڈھل جاوے گی
اک بدھیا تیری مٹی پر پھر گھاس نہ چرنے آوے گی
یہ کھیپ جو تو نے لادی ہے سب حصوں میں بٹ جاوے گی
دھی پوت جنوائی بیٹا کیا بنجارن پاس نہ آوے گی
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اس نظم کی تمثیل ہندی سے مستعار ہے اور یہ کہنا تو لاحاصل ہے کہ یہی ایک نظم نظیر کو ہمیشہ زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔

تخیل اور موضوعات سے قطع نظر اگر نظیر کے اندازِ بیان پر نظر ڈالی جائے تو اس کی بہت سی نظموں میں ہندی اثرات بھرپور نظر آتے ہیں۔ انھوں نے کثرت سے دوہے بھی لکھے ہیں جن کا تخیل اور الفاظ دونوں ہندی سے متاثر ہیں۔ "سوز و فراق" کے عنوان سے جو نظم ہے اس کے ہر چار اشعار کے بعد ایک ہندی دوہا آتا ہے اُن میں سے چند دوہے یہ ہیں:

کوک کروں تو جگ ہنسے اور چپکے لاگے گھاؤ — ایسو کٹھن سینہ کو کس بدھ کروں اُپاؤ
آہ دئی کیسی بھئی، ان چاہت کے سنگ — دیپک کے بھاویں نہیں جل جل مرے پتنگ
برہ آگ تن میں لگی۔ جرن لگے سب گات — ناڑی چھوات بید کے پڑے پھپھولے ہات[1]

اسی طرح تضمین معشر بعنوان طلسمِ وصال میں بھی متعدد دوہے آتے ہیں جن کا نمونہ یہ ہے:

نیہ گرے کا ہار ہے ہوں تورے بلہار — مارے ہے موہے برہ دُکھے چل واکے دوار
پلک کٹاری مار کے ہردے رکت بہائے — کہ کی آہ سامرت جو واکے دوارے جائے
نیہ نگر کی ریت ہے تن من دیہو کھوئے — پیت ڈگر جب پگ رکھا ہونی ہو سو ہوئے

یہ تو خیر دوہے ہیں لیکن نظیر کی بعض نظموں میں بھی ایسے اشعار بلکہ بند کے بند

---

[1] اس دوہے کا اس اُردو شعر سے مقابلہ کیجئے
نبض دیکھی جو تپ ہجر میں اکثر میری — تو طبیبوں کو کئی روز حرارت آئی

آتے ہیں جنھیں اُردو کی نسبت ہندی کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔ "وجد و حال" کے عنوان سے جو نظم ہے اس کے اشعار دیکھئے:

بن گہنے جھمک دکھاتے ہیں بن جوڑے من کو ہرتے ہیں
بن ہاتھوں بھاؤ بتاتے ہیں بن پاؤں کھڑے گت بھرتے ہیں

جب چھیل چھبیلی سُندر کی چھب نینوں اندر چھائے گی
اک مور چھاگت سے آئے گی اور جوت میں جوت سمائے گی
ہیں راگ انھیں کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھیں کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سُر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

نظیر فطرتاً ایک آزاد منش شاعر تھے۔ شاعرانہ یا ادبی پابندیاں اُن کا شعار نہ تھا درباداری یا رؤسا پرستی سے انھیں سروکار نہ تھا۔ انھوں نے ہمیشہ بول چال کی زبان کو اپنایا۔ ان کی تمام زندگی آگرہ میں بسر ہوئی۔ آگرہ برج بھاشا کے علاقے کا شہر ہے اور آج بھی وہاں کی زبان میں برج کی پٹ صاف طور سے نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اوپر جو دوہے نقل کئے گئے ہیں ان کی زبان برج سے بے حد متاثر ہے۔ لاگے۔ اسو۔ ہوئے۔ کوئے۔ بھئی۔ جرن (جلنے)۔ چھوات۔ دوہو۔ ڈار (ڈال)۔ دینی (دی)۔ کینی (کی)۔ گرے (گلے)۔ تورے۔ موہے۔ واکے۔ کہ (کون)۔ وا (وہ)۔ موہا۔ میرو۔ کاہے۔ یا (یہ)۔ نکسو (نکلی) وغیرہ کا استعمال برج کے اثر کی دلالت کرتا ہے۔

غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نظیر کی متعدد نظموں میں موضوع اور اسلوب دونوں اعتبار سے ہندی روح موجود ہے!

شاہ نیاز بریلوی (متوفی ۱۸۳۴ء)

نظیر اکبر آبادی کے ہم عصر حضرت مولانا شاہ نیاز احمد بریلوی کے کلام پر بھی بھرپور ہندی اثرات ملتے ہیں۔ شاہ نیاز حاجی کلیم شاہ رحمت اللہ سرہندی کے بیٹے تھے اور سرہند ہی میں پیدا ہوئے تھے۔ ۱۹ سال کی عمر میں مولانا محمد فخرالدین سے بیعت کی اور ان کے حکم سے بریلی آگئے۔ بریلی ہی میں ۷۷ سال کی عمر میں ۲ جمادی الثانی ۱۲۵۰ھ

(۱۸۳۴ء) کو شاہ صاحب کا وصال ہوا۔[۱]

شاہ نیاز فارسی اور اُردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے ہمارے سامنے ایجوکیشنل پریس کراچی کا ۱۹۶۴ء میں مطبوعہ 'دیوانِ نیاز'[۲] موجود ہے۔ اس میں فارسی اور اُردو دونوں کلام شامل ہیں۔

شاہ نیاز کے کلام کے جس حصّے پر ہندی تاثر ملتا ہے وہ عموماً قدیم پریم مارگی ہندی شعراء کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ کرشن بھگت شعراء شری کرشن کو پیا کے روپ میں دیکھتے ہیں اور خود گوپی بن کر اُن کی لیلاؤں میں شرکت کے متمنی ہیں۔ امیر خسرو کے بیان میں اسی روایت کی تقلید میں اُن کی ہولی "حضرت خواجہ سنگ کھیلے دھمال" صوفی شعراء اپنے مُرشد کو بھی اسی روپ میں دیکھتے ہیں جس روپ میں کرشن بھگت شعراء شری کرشن کو دیکھتے ہیں۔ شاہ نیاز نے بھی اجمیری خواجہ کو اسی تصور کے ماتحت اپنی ہولیوں کا مرکزی کردار بنایا ہے۔ ایک نمونہ دیکھئے:

کیسور چوری رنگ ہوری اجمیری خواجہ۔
نرناری کی پاک چُنریا پیم کی رنگ چھکوری۔

رانا راؤ اور شیخ مشائخ رل مل چانچر جوری — جا میں ہیں محبوب الٰہی گوپن مان کشوری
پارسیا کی نرمل مورت جوتی روپ بنوری — ایسے رنگیلے بنے سے لاگی نیاز کی من کی روری[۳]

اس ہولی میں برج کی ہولیوں کا رنگ چھلکا چھلکا پڑ رہا ہے اسلوب بیان بھی بالکل وہی ہے لیکن تخیل محبوب الٰہی خواجہ اجمیری کے گرد گھومتا ہے۔ مندرجہ ذیل ہولی میں شاہ نیاز ایک قدم اور بھی آگے جاتے ہیں اور حسن، حسین اور حضرت علی کو ہی نہیں خود حضرت محمدؐ کو بھی کم از کم تمثیلاً ہولی کے رنگ میں رنگنے سے نہیں ہچکچاتے۔

ہوری ہوئے رہی ہے احمدؐ جیو کے دوار — حضرت علی کو رنگ بنو ہے حسن حسین کھلار
ایسی ہوری کی دھوم مچی ہے چہوں اور پڑی ہے پکار
ایسو انوکھو چتر کھلاری رنگ دیتو سنسار
نیاز پیارا بھر بھر چھڑکے ایک ہی رنگ سہس پچکار (دیوانِ نیاز ص ۱۲۵)

۱۔ مضمون از محمد انصار اللہ نظر۔ مطبوعہ 'ہماری زبان' علی گڑھ ۱۵ مئی ۱۹۶۳ء ص ۴۔

۲۔ دیوانِ نیاز۔ مطبوعہ ایجوکیشنل پریس کراچی۔ ۱۹۶۴ء ص ۱۲۸۔

Activate Windows

یہ اُن ہولیوں کے نمونے ہیں جن میں خود شاعر کے معتقدات کا بھی اثر ہے لیکن نیاز کے یہاں ایسی ہولیاں بھی ملتی ہیں جن کا مرکزی کردار روایتی ہولیوں کی طرح برج کا شام سلونا ہے۔ ایک مختصر سا نمونہ دیکھئے:

ہولی کھیلن شام سے ہیں چلی برج کی نگریا — ہاتھ میں تھال عبیر گلال کو سر پہ رنگ کی گگریا
جو پیا ہمرے چور چھپکے میں بوروں وا کی پگریا — نیاز کچھو نا جانت بوجت کو ڈبتا دیو ڈگریا
(دیوان نیاز ص ۱۲۰)

یہ ہولی ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے ہندی ہولیوں سے مشابہ ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اُسے ہندی ہولیوں کے زمرے میں شامل نہ کرنے کا کوئی جواز موجود نہیں ہے۔

ہولیوں کے علاوہ شاہ نیاز نے گیت یا گیت نما مختصر نظمیں بھی لکھی ہیں۔ ان میں عموماً ہندی شاعری کی تقلید میں عورت کی طرف سے تخاطب ہے اور زبان بھی وہی ہے جو ہندی گیتوں سے مخصوص ہوگئی ہے دو نمونے دیکھئے:

تن دھن مُرلی من موہن کی سُدھ بدھ سب بسرائی
سکھی سہیلی سنگ کی کھیل نا نہیں پرت پہچانی
ہر مورت میں نیاز کو جانو ایسی مت بورانی
پیت کی ریت کیا ہوت ہے سانچ کہو گر گیانی
(ص ۱۲۴)

جوگیناں کا بھیس بنا کے پی کو ڈھونڈھن جاؤں
نگری نگری دوارے دوارے پی پی سبد سناؤں (بھکشا۔ بھیک)
درس بھکاری جگ میں ہو کے درشن بھیچا پاؤں
تن من جوبن اوپر واروں تب میں نیاز کہاؤں (دیوان نیاز ص ۱۲۵)

ان مختصر نظموں میں ہندی گیت کی ہر روایت موجود ہے۔ برج بھاشا سے مغلوب زبان۔ مرلی منوہر کی پریت۔ درشن بھکشا پانے کی تمنا اور جوگن کا بھیس بنانا یہ تمام تصوّرات ہندی سے ہی ماخوذ ہیں۔ شاہ صاحب ایک صوفی بزرگ تھے اور اُن کے کلام پر ہندی صوفی شعراء کے تمام اثرات بدرجہ اتم موجود ہیں۔

انور گوالیاری کی کنڈلیاں (مصنفہ ۱۸۵۱ء)

اُردو ادب پر ہندی اثرات کے جائزے کے سلسلے میں انور خاں انور گوالیاری کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انور مہاراجہ سندھیا کے افسر الاطبار تھے اور ۱۲۹۵ھ / ۱۸۷۶ء میں فوت ہوئے۔ وہ عربی۔ فارسی۔ اُردو اور ہندی کے عالم تھے اور اُردو کے پُرگو شاعر تھے ان کے صاحبزادے اکبر خاں نے اُن کا کلام مرتب کرایا جس کا مخطوطہ شاہ نگمگین اکیڈمی گوالیار میں محفوظ ہے۔ اس میں غزلوں نظموں اور قطعوں کے علاوہ قریب چار سو کنڈلیاں بھی ہیں جن کا سنہ تصنیف ۱۸۵۱ء ہے۔[۲]

کنڈلیا ایک ہندی عروضی صنفِ نظم ہے جو دو اصنافِ سخن یعنی دوہا اور رولا کے مجموعے کا نام ہے۔ دوہے میں دو اور رولا میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ دونوں چھندوں کے مصرعوں میں چوبیس چوبیس ماترائیں ہوتی ہیں اور ہر مصرعہ صاف طور سے دو ارکان میں تقسیم ہوتا ہے لیکن دوہے کے مصرعوں کے پہلے رُکن میں تیرہ اور دوسرے میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں جبکہ رولا کے مصرعوں کے پہلے رُکن میں گیارہ اور دوسرے میں تیرہ ماترا کی ترتیب ہوتی ہے ایک دوہے میں ایک رولا جوڑ دینے سے چھ مصرعوں کا جو چھند بنتا ہے اسی کا نام کنڈلیا ہے۔ کنڈلیا بنانے کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ دوہے کے مصرعہ ثانی کا آخری رکن جوں کا توں رولا کے شروع میں دُہرایا جاتا ہے۔ ہندی پنگل کے مطابق کنڈلیا میں دوہے کا پہلا لفظ اور رولا کا آخری لفظ ایک ہی ہونا چاہیے لیکن اس کی پابندی عام طور سے ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ ہندی میں گردھر کی کنڈلیاں بے حد مشہور ہیں ان کی ایک زبان زد خلائق کنڈلیا یہ ہے:

بنا بچارے جو کرے سو پاچھے پچھتائے کام بگارے آپنو جگ میں ہوت ہنسائے
جگ میں ہوت ہنسائے، چت میں چین نہ پاوے
کھان پان سنمان راگ رنگ من ہی نہ بھاوے
کہے گردھر کوی رائے دُکھ کچھو ٹرت نہ ٹاوے
کھٹکت ہے من مانہہ۔ کیو جو بنا بچارے [۳]

۱، ۲۔ مضمون از واجد کاظمی مطبوعہ رسالہ سرسوتی الٰہ آباد۔ اکتوبر ۱۹۶۱ء ص ۳۱۵
۳۔ نو بھارتی۔ بھاگ ایک۔ مرتبہ بھوت سنگھ بیسواں سنہ ۱۹۵۱ء۔ ص ۱۱۔

انور نے اپنی کنڈلیوں میں ہندی کنڈلیا کی تمام عروضی شرائط کی پابندی کی ہے لیکن بہت سی کنڈلیوں میں یہ اجتہاد بھی کیا ہے کہ رولا کے آخری دو مصرعوں کی جگہ بھی ایک دوہا استعمال کیا ہے جس کے مصرعِ ثانی کی جگہ کنڈلیا کے پہلے دوہے کا مصرعہ اولیٰ دُہرایا گیا ہے۔ نمونہ یہ ہے:

سرگن کو چھوڑے نہیں نرگن کو پہچان جب نرگن تو جان لے لگا اسی سے دھیان
لگا اسی سے دھیان گیان سرگن کی سیڑھی
بنا سہارے چڑھ سکے ایک قدم نہ کیڑی
نرگن سرگن ایک ہے، انور کہا تو مان
سرگن کو چھوڑے نہیں، نرگن کو پہچان [۱]

کام کرودھ اور لوبھ نے من کو لیا پچھاڑ موہ محبت جان لو ان کا ہوا پہاڑ
ان کا ہوا پہاڑ۔ گرا وہ من میں بھائی
ان چاروں سے جن بچے تب وے دکھلائی
انور من سے دور کر سب کھوٹوں کی آڑ
کام کرودھ اور لوبھ نے من کو لیا پچھاڑ [۲]

رام رام سب میں رما۔ رام کرے سب کام اپنے کو ہر دم جپے، موہی دیا بسرام
موہی دیا بسرام ہر گھٹ پر چھایا
وہی رام ہر دور تجھے سب ٹھور دکھایا
روم روم میں رم رہا۔ انور تیرے رام
رام رام سب میں رما۔ رام کرے سب کام [۳]

ان تمام کنڈلیوں کا موضوع نرگن وادی ہندی سنت شاعروں کا فلسفہ ہے ان کی زبان اور اسلوب بیان بھی وہی ہے جو سنت شاعروں کی بانیوں اور ساکھیوں میں ملتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انور نہایت روانی کے ساتھ نرگن وادیوں کی مذہبی اصطلاحات بھی

۱۔ سرسوتی الٰہ آباد اکتوبر ۱۹۶۱ء ص ۳۱۲۔ ۲۔ ایضاً۔ ص ۳۱۱

استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ اتنی کثیر تعداد میں کنڈلیاں لکھنے کے معنی یہ ہیں کہ انور نے محض تبدیلِ ذائقہ کے لئے نہیں بلکہ غور و فکر کے بعد اس ہندی صنفِ نظم کو اپنایا ہے۔

واجد علی شاہ اختر (۳۰ر جولائی ۱۸۲۲ء - ۲۱ر ستمبر ۱۸۸۷ء)

شمالی ہند میں دہلی کے بعد اُردو ادب کا دوسرا مرکز لکھنؤ قرار پایا لیکن بدنصیبی سے وہاں بھی اُردو دربار داری کے چکر میں کچھ اس طرح پڑی کہ زندگی کی صحیح آئینہ داری سے لکھنوی اُردو ادب یکسر معرّا رہا۔

لکھنؤ میں اُردو جس حکومت کے سایہ عاطفت میں پروان چڑھی اس کی تاریخ عیاشی اور شراب نوشی سے عبارت ہے۔ شجاع الدولہ کے حرم میں تقریباً آٹھ سو بیگمات اور دو ہزار خواصیں تھیں[1]۔ آصف الدولہ عیاشی اور مے نوشی کے علاوہ بھنگ اور افیون کے بھی شوقین تھے۔ سعادت علی خاں کو یقین تھا کہ شہر کی آبادی طوائفوں کے دم سے ہے چنانچہ ان کے عہدِ حکومت میں کسی طوائف کو لکھنؤ چھوڑ کر جانے کی اجازت نہ تھی۔ غازی الدین حیدر کے زمانے میں تو انگریز بہادر کی عنایت سے اودھ کی وزارت بادشاہت میں بدل گئی تھی شاید اس خوشی میں انھوں نے حکومت کے خزانے اربابِ نشاط کے لئے وقف کر دئے تھے اُن کے زمانے میں طوائفوں کے علاوہ ایک نیا ادارہ "اچھوتیوں" کا قائم ہوا جس میں شرفاء کی خوبصورت لڑکیوں کو ائمہ اثنا عشری کی ازواج قرار دیا جاتا تھا اُن کے یہاں اماموں کی ولادت بھی ہوتی تھی لیکن انھیں شادی کی اجازت نہ تھی[2]۔

غازی الدین حیدر کے بیٹے نصیر الدین حیدر تخت پر بیٹھے تو محلسرائے کو بدچلن اور عیاش عورتوں کی چھاؤنی بنا دیا۔ چار پانسو پری پیکر عورتیں پُرتکلف پوشاکوں سے آراستہ اور عطر سے معطر ہو کر اُن کی سواری کے ساتھ چلتیں۔ حسینوں کا ایک اور طبقہ "جلسہ والیاں" کے نام سے قائم ہوا۔ دن رات عورتوں کی صحبت میں رہنے سے بادشاہ کے مزاج میں اس حد تک نسائیت آگئی تھی کہ جب کسی امام کی ولادت کا دن آتا تو بادشاہ [illegible] خود [illegible] زچہ خانے میں لیٹتے۔ دردِ زہ۔ ولادت۔ زچاؤں کی پرہیزی غذا [illegible]

[1] - بحوالہ "اُردو مثنوی شمالی ہند میں" از ڈاکٹر گیان چند جین [illegible]

[2] - ایضاً ص ۳۲۔

چھٹی کے غُسل وغیرہ کی تمام منازل طے ہوتیں۔ آخر ایک دن بادشاہ سلامت تارے دیکھنے لنگڑاتے لنگڑاتے زچہ خانے سے باہر آتے۔

نصیر الدین حیدر کی وفات کے بعد اُن کے مُسن چچا محمد علی شاہ تخت نشین ہوئے وہ نہایت بیدار مغز حکمراں تھے لیکن پُشتوں کی بے راہ روی کا علاج ان کی چند سالہ حکومت میں ممکن نہ ہو سکا۔ اُن کی وفات پر اُن کے بیٹے امجد علی شاہ بادشاہ ہوئے۔ وہ ثقہ مولوی اور کٹر شیعہ تھے اُنھیں اپنے اتقاء کی وجہ سے انتظامِ حکومت کی طرف توجہ دینے کی فُرصت ہی نہ تھی۔ امجد علی شاہ کے بعد اُن کے صاحبزادے سلطان عالم حضرت واجد علی شاہ ۱۳ر فروری ۱۸۴۷ء[1] کو سریر آرائے سلطنت ہوئے۔ انھوں نے اپنے باپ کے اتقاء اور ثقاہت کی خوب خوب تلافی کی۔

واجد علی شاہ کے لئے موسیقی اور عورت آب و ہوا اور غذاء کی حیثیت رکھتے تھے۔ عشق بازی تو اُن کی گھُٹی میں پڑی تھی۔ "جب آٹھ سال کے ہوئے تو پینتالیس[45] سالہ ملازمہ رحیمن سے بوس و کنار کرنے لگے دس سال کی عمر میں محل کی ایک ملازمہ امیرن نے ان کو پرچا لیا انھوں نے اس کی محبت کا جواب دیا اور اُسے دل میں جگہ دی اس کے بعد ایک طویل داستان ہے کہ کس طرح انھوں نے کسبیوں کے یہاں جا کر دل ستائی کے معرکے سر کئے اور کس طرح اپنے "پری خانے" اور حرم میں پریوں کی کھیپ بھری[2]" "جلسے والیوں" کے ادارے میں انھوں نے طوائفوں کے بائیس طائفے ملازم رکھے جن میں گھونگھٹ والیاں۔ نتھ والیاں۔ گاتی والیاں لٹکن والیاں۔ جھومر والیاں۔ جھلنی والیاں۔ بیسر والیاں اور بندیا والیاں جیسے ناموں سے موسوم کیا جاتا تھا۔ ایک جوگ کا میلہ ایجاد ہوا جس میں موتیوں کو جلا کر بنائی ہوئی بھسم کی بھبھوت مل کر جوگیا کپڑے پہن کر بادشاہ جوگ دھارن کر کے بیٹھتے معشوقہ خاص اور سکندر بیگم جوگنیں بنتیں اہل شہر جوگیا لباس پہن کر آتے رقص و سرود کا جلسہ جاری رہتا۔

واجد علی شاہ نے ایک نیا ادارہ رہس کا جاری کیا جس میں پری خانے کی ماہ رُخ پری کرشن اور سلطان پری رادھا بنتی اور کرشن اور گوپیوں کا سانگ کھیلا جاتا۔ رہس کے ناچ کی انھوں نے چھتیس صورتیں ایجاد کیں۔ اسی رہس نے بڑھ کر سبھا کی صورت اختیار

[1] - بیگماتِ اودھ از شیخ تصدق حسین - ۱۹۵۶ء - ص ۲۰۰۔

[2] - محل خانہ شاہی از واجد علی شاہ طبع دوئم ص ۵۔

Activate Windows

کی جسے ہم موجودہ ڈرامے کی ابتدائی شکل کہہ سکتے ہیں امانت اور مداری لال کی سبھائیں خاص طور سے مشہور ہوئیں۔

پری خانہ جس کا نام اوپر آیا ہے ایک قصر کا نام تھا جس میں چہار اطراف سے پری چہرہ عورتیں لا لا کر جمع کی جاتی تھیں اور انھیں گانے بجانے کی تعلیم دی جاتی تھی۔ ڈھاریوں اور سازندوں کے سوا وہاں پرندہ پر نہ مار سکتا تھا۔ تخت نشین کے وقت اُن پریوں میں بعض کو محل کا رُتبہ تفویض کیا گیا اور بعض کو بیگم بنایا گیا لیکن بعد میں سب کو محل کا درجہ دے کر پردہ نشین کر دیا۔ یہ پریاں تقریباً سب کی سب بے وفا تھیں کیونکہ ان میں سے بیشتر کسبیاں تھیں۔ کئی پریاں غیروں سے حاملہ پائی گئیں بعض ڈھاریوں کے ساتھ اُڑ گئیں۔ عام ممتوعات کو جن سے کوئی اولاد نہیں ہوئی بیگم کہا جاتا تھا لیکن حاملہ ہو جانے پر وہ محل کہلانے لگتی تھیں۔ ایک تیسری قسم ممتوعات کی خلوقیاں کہلاتی تھی ان سے متعہ تو کر لیا گیا تھا لیکن وہ بعض ادنیٰ قسم کی خدمات بھی انجام دیتی تھیں۔ مصفا بیگم۔ آبرساں بیگم۔ آبدار جان بیگم اور امانی جان بیگم اسی قسم کی ممتوعات تھیں[1]۔ محلات شاہی کی بھی دو قسمیں تھیں جن ذی مرتبہ خواتین کو باقاعدہ عقد میں لایا جاتا تھا وہ خاص محل کہلاتی تھیں باقی بھرتی کو صاحباتِ محل کہا جاتا تھا[2]۔

بادشاہ اپنے دن اور رات انھیں پریوں۔ بیگموں اور محلوں میں گذارتے انتظامِ سلطنت جیسی فضولیات و لغویات سے انھیں کوئی سروکار نہ تھا۔ جس بادشاہ کی یہ حالت ہو اس کی سلطنت کی تباہی اور بربادی یقینی اور ناگزیر تھی۔ واجد علی شاہ کے عہد میں سلطنت کی بنیادیں کھوکھلی ہو چکی تھیں۔ خزانہ خالی ہوتا جا رہا تھا کمپنی بہادر کی خراج کی بقایا رقم روز بروز بڑھتی جا رہی تھی لیکن لکھنؤ ایک گونہ بے خودی میں کھویا ہوا تھا۔ ایسی زوال آمادہ حکومت کب تک چلتی آخر ۷ فروری ۱۸۵۶ء کو انگریز بہادر نے واجد علی شاہ کو معزول کر کے کلکتہ روانہ کر دیا۔

کہتے ہیں جب واجد علی شاہ محل سے نکل کر پالکی میں سوار ہوئے تو محل میں کہرام مچ گیا۔ مامائیں اور اصیلیں پچھاڑ کھا کھا کر گر پڑیں۔ خود بادشاہ سلامت ایک ایک بیگم سے

۱۔ رپورٹ مورخہ ۶ جنوری ۱۸۸۸ء پیش کردہ لفٹننٹ کرنل ڈبلو ایف پریڈاکس بحوالہ "بیگمات اودھ" ۱۹۵۶ء ص ۲۰۲

۲۔ بحوالہ شمالی ہند میں اُردو مثنویاں۔ طبع دوئم ص ۳۶۔

گلے مل مل کر زار و قطار رو رہے تھے معلوم ہوتا تھا کہ کوئی اکلوتی لڑکی شادی کے بعد رخصت ہو رہی ہے۔ اودھ کی سلطنت کا آفتاب غروب ہو رہا ہے۔ بادشاہ نظر بندی کے لئے بھیجے جا رہے ہیں لیکن ایک تلوار میان سے نہ نکلی خون کا ایک قطرہ نہ بہا۔ جس آسانی سے واجد علی شاہ ایک سائیس کو برخاست کر سکتے تھے بعینہٖ اسی آسانی سے کمپنی بہادر نے تاجدارِ اودھ کو معزول کر دیا۔ زمانے نے بڑے بڑے عظیم الشان ستونوں کو مُنھ کے بل گرتے دیکھا ہے لیکن اودھ کی سلطنت جس آسانی سے صفحۂ ہستی سے مٹا دی گئی اس کی مثال تاریخ میں ملنا مشکل ہے۔ واجد علی شاہ کی جلاوطنی کے بعد لکھنؤ نے ان کے لئے جو کچھ کیا اس کا اندازہ ان اشعار سے کیا جا سکتا ہے۔

منتیں مانی گئی ہیں یہ ہوا خواہوں میں — چلّے باندھے ہیں پری زادوں نے درگاہوں میں
اثر اللہ عنایت کرے اِن آہوں میں — ڈھونڈھتے پھرتے ہیں جا جا کے تمھیں راہوں میں
.... تو مرے شاہ کو سلطانِ اودھ پھر کر دے — دُرِ مقصود سے دامانِ تمنا بھر دے (قلق)[1]

ظاہر ہے اس کے سوا اُس لکھنؤ سے کیا اُمید ہو سکتی تھی جسے چھالیا کتر کر سڈول بنانے پر فخر تھا اور جو ساری دُنیا کو گنّا چھیلنے اور گنڈیری بنانے کا سلیقہ سکھانے کا دعوے دار تھا[2]۔ یہ ہوا۔ خواہان نوابانِ اودھ گھر میں بیٹھ کر خُدا سے ؎

'تو مرے شاہ کو سلطانِ اودھ پھر کر دے'

کی دُعائیں مانگتے تھے اور باہر انگریز افسروں کے سامنے اپنے وثیقے مقرر کرانے کی عرضیاں لئے گڑگڑاتے پھرتے تھے۔

۲۱ ستمبر ۱۸۸۷ء کو کلکتہ میں بحالتِ جلاوطنی سلطنتِ اودھ کا یہ آخری تاجدار موت کی میٹھی نیند سو گیا۔ بزمِ اودھ کی آخری شمع گُل ہو گئی۔

انسانی فطرت کی یہ ایک عجیب کمزوری ہے کہ ہر انسان اپنے سے زیادہ متمول اور ذی مرتبہ شخصیت کی ہر بات کی نقل کرنا چاہتا ہے۔ کسی مملکت میں وہاں کے حکمراں سے بڑی شخصیت کس کی ہو گی اس لئے اُس کا لباس و پوشش۔ انداز و اطوار۔ شوق و پسند۔ لہو و لعب۔ رفتار گفتار غرض ہر چیز اس کی رعایا کے لئے قابلِ تقلید سمجھی جاتی ہے زبان

۱۔ اُردو شاعری میں ہندوستانی عناصر غیر مطبوعہ مقالہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ دہلی یونیورسٹی۔ ص ۴۳۸۔

۲۔ مشرقی تمدن کا آخری نمونہ۔ عبدالحلیم شرر۔

Activate Windows

بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہے (انگلینڈ میں پارلیمنٹ کی انگریزی مستند خیال کی جاتی ہے اور معیاری زبان کا تو نام ہی وہاں کنگس انگلش ٹھہرا۔ ہندوستان میں اُردوئے معلیٰ اور قلعہ معلیٰ کی زبان کو سند کا درجہ حاصل رہا ہے کلام الملوک اور ملوک الکلام جیسے محاورے بھی اسی ذہنیت کی غمازی کرتے ہیں اس لیے اگر ہم بھی انیسویں صدی کے اُردو ادب میں ہندی کی جھلکیاں دکھانے کے لئے واجد علی شاہ اختر اور ان کی ملکہ عالم کے کلام کو منتخب کریں تو حق بجانب ہوں گے!

شاہد بازی اور موسیقی کے بعد واجد علی شاہ کا محبوب مشغلہ شعر و شاعری تھا وہ خود اچھے شاعر تھے اور اختر تخلص کرتے تھے ان کی ملکہ کو بھی شاعری سے دلچسپی تھی واجد علی شاہ اور ملکہ عالم کے کلام کا معتدبہ حصہ ایسا ہے جسے اُردو کی نسبت ہندی کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔ یہ زیادہ تر ٹھمری اور دادروں پر مشتمل ہے اور واجد علی شاہ کی تین کتابوں بنی۔ ناجو اور دُلھن میں محفوظ ہے ان کتابوں کے ناموں میں بھی واجد علی شاہی رنگمینی کی جھلک موجود ہے۔ بنی تو بنایا دولھا کی تانیث ہے ہی۔ ناجو بھی لکھنؤ میں دُلھن کو ہی کہتے ہیں ممکن ہے یہ نازو کی تخریب ہو۔ بنی میں واجد علی شاہ کا کلام زیادہ نہیں ہے لیکن ناجو اور دُلھن میں بادشاہ اور ملکہ دونوں کا کافی کلام ہے سب سے زیادہ کلام ناجو میں ہے۔ ان کتابوں میں بعض دوسرے گویّے شاعروں کا بھی کلام درج ہے۔ اصل میں ان کتابوں کا تعلق شاعری کی نسبت موسیقی سے زیادہ ہے۔ ان میں راگ راگنیوں کے بول دیے ہوئے ہیں اور اسی لئے یہ ہندی سے بے حد قریب ہیں۔

ناجو ۱۲۸۵ ہجری/ ۶۹-۱۸۶۸ء میں ترتیب دی گئی اور ۱۲۸۶ ہجری میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوئی۔ ناجو کا ایک مخطوطہ راقم الحروف نے مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ یونیورسٹی میں دیکھا ہے (نشان۔ اردو مخطوطات نمبر ۹) جو مطبع سلطانی کے مطبوعہ نسخہ کی نقل ہے۔ مخطوطے کے ٹائٹل کا صفحہ مطبوعہ نسخے کی ہو بہو نقل ہے لیکن اس پر سالِ طباعت درج نہیں ہے۔ دُلھن ۱۲۹۰ ہجری/ ۷۳-۱۸۷۳ء میں طبع ہوئی اور بنی ۱۲۹۲ھ/ ۷۵-۱۸۷۵ء میں کلکتہ میں مرتب ہوئی اور ۱۲۹۴ھ/ ۷۷-۱۸۷۷ء میں مٹیا برج مطبعِ سلطانی میں چھپی۔ یہ کتابیں سید مسعود حسن صاحب رضوی کے ذاتی کتب خانے میں موجود ہیں۔

۱۔ مضمون از فرخ جلالی مطبوعہ 'ہماری زبان' علی گڑھ مورخہ ۲۲ مئی ۱۹۶۱ء ص ۱۰۔

Activate Windows

واجد علی شاہ رقص و موسیقی کے نہ صرف قدر دان۔ مُربّی اور سرپرست تھے بلکہ وہ خود بھی ہندوستانی موسیقی کے ایک عظیم فن کار تھے بلکہ عالم کا کلام بھی موسیقی سے ان کے لگاؤ کی شہادت دیتا ہے لیکن محمد شاہ رنگیلے کے دربار میں خیال کی گائکی کو جو عروج حاصل ہوا تھا لکھنؤ میں اس کا زوال ہوگیا اور اس کی جگہ ٹھمری۔ دادرا اور ٹپہ جیسی ہلکی پھلکی چیزوں کی ترقی ہوئی۔ امیر خسرو کے بیان میں ہم یہ عرض کر چکے ہیں کہ ہندوستانی موسیقی اور ہندی شاعری لازم و ملزوم ہیں یہی وجہ ہے کہ واجد علی شاہ اور ملکہ عالم کے کلام کا بڑا حصہ اصل میں اُردو شاعری کم اور ہندی شاعری زیادہ ہے۔ ناجو کے فارسی دیباچے میں واجد علی شاہ خود لکھتے ہیں کہ وہ اُردو فارسی کی تصانیف میں اختر تخلص کرتے ہیں لیکن چونکہ تصنیف ہذا زبانِ ہندوی و بھاکا و سنسکرت سے ملو ہے اس لئے خائے معجمہ کی جگہ کھ کر کے اکھتر لکھا ہے۔

واجد علی شاہ اور اُن کی ملکہ کے کلام پر ہندی اثرات کی نشاندہی کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ اُن کے کلام کے نمونے پیش کر دیے جائیں۔ کیونکہ مُشک آنست کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید۔ پہلے واجد علی شاہ کا کلام ناجو اور دُلھن میں سے پیش کیا جاتا ہے۔

دُھرپد راگنی جوگیا از اکھتر

استھائی۔ سرون منت گئی کان دیس بدیس تن من کے بھیس لال بچن تمھارے میٹھے۔

انترہ۔ گوانیں آویں دھاویں، سکھیاں سب مل منگل گاویں
چاتُر برج نٹ رس بھرے نین سوں اکھتر تیکھے تیکھے (ناجو مطبوعہ ص ۲۰)

ٹھمری رہس من مصنف

جیا بہر گیو ٹپک ٹپک۔ گھاؤ رہ گیو من میں تپک تپک۔ گہرائی بدرا چمک چمک
چپسی دامنی دمکت دمک دمک — کھلی رہ گئی سانجھ سوں پلک پلک۔
اکھتر رتیاں کٹیں بلک بلک۔ (ناجو مخطوطہ علی گڑھ ص ۶۴)

دُھرپد راگ بہاگ

استھائی۔ ایک نار برہنی سنجوگ بسری کرم جلی پیا بچھوئی!
انترا۔ آدھی نِس سمے بیچ اپنو مانگ دو ٹوک کیو آڑیا اوپر ایک پگ پہ پگ دھرد
کہت ہے مور پیارے بالم کو ایسی کارن رین میں مُجھ بچھڑی سے اکھتر لا ملادے کوئی

بھور بھئی نہیں آئے بالم۔ نِس اُٹھت اُٹھت جیا ہار گیو
ترسول سے نینن جائے لڑو ، دوجی ہول سی سینن پار گیو۔
گائن کند اب کی بتیاں کرو ، را ماین میں تین سار گیو۔
تلوار سی تان کو تول بیو اکھتر دُھن کو اوچار گیو۔

مُجگل کشور بانسری بجاوت چھاڑو کُنجن اور گلیاں
اکھتر رادھا کو سنگ چلے متھرا بن وچ کرتے رنگ رلیاں (ناجو مخطوطہ گورکھپور)

ٹھمری از اکھتر

استھائی۔ اَری سیّاں ری اے بدیس راجیت کا سنگ کھیلون
انترا۔ انبوا کی ڈال ڈال کوئل کو کے کو کے امی اے پپیہا را (دکھن ص ۳۵)

ٹھمری کا لنگڑا

استھائی:۔ مورے ماتھے کی بندیا دیا گئی بسرائے
انترا۔ اکھتر پیا تو رے بنتی کرت ہوں، نینن نیند نہ آئے (دُلہن ص ۴۶)

ٹھمریوں اور گیتوں کے علاوہ واجد علی شاہ نے متعدد رہس بھی لکھے۔ رہس راس کا مترادف ہے راس یا راس لیلا متھرا اور بندرابن کی کرشن لیلا کا نام ہے اس میں رادھا کرشن اور گوپیوں کی لیلا، ناچ گانے اور اداکاری کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں۔ یہی راس برج سے لکھنؤ پہنچا اور اپنی رنگینی سے واجد علی شاہ کے دل کو موہ لیا۔

انھوں نے ولیعہدی کے زمانے ہی میں ۵۹-۱۲۵۰ ہجری (۴۳-۱۸۴۲ء) میں رادھا کنہیا کی داستانِ محبت کو موضوع بنا کر ایک رہس لکھا تھا جو اُردو کا پہلا ڈرامہ کہلایا۔ ۱۲۶۶ ہجری/ ۵۰-۱۸۴۹ء میں اپنی مثنوی "دریائے تعشق" کے قصے پر مبنی "غزالہ ماہرو" اور ۱۲۶۷ھ/ ۵۱-۱۸۵۰ء میں اپنی ہی مثنوی "افسانہ عشق" کے قصے کو لے کر ایک اور ڈرامہ لکھا یہ دونوں بھی رہس کہلائے۔[1]

ان تین ڈراموں کے علاوہ بھی واجد علی شاہ نے متعدد رہس لکھے۔ اپنی کتاب بنی کے صفحے ۱۲۳ پر وہ ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء تک چھتیس[36] رہسوں کی تیاری کا ذکر کرتے ہیں۔ ہادی علی بیخود نے اپنے ایک قصیدے میں واجد علی شاہ کے تین رہسوں کے نام گنڈل کا رہس۔ نیا (کشتی) کا رہس۔ اور گھونگھٹ کا رہس دیا ہے یہ قصیدہ بیخود کی مثنوی جلوہ اختر مصنفہ ۱۲۶۹ھ (۵۳-۱۸۵۲ء) کے ساتھ ان کی کلیات "بہارِ بے خزاں" میں شامل ہے۔ متعلقہ اشعار یہ ہیں:[2]

واہ کیا نور کا عالم ہے "رہس گنڈل کا" ہالہ ماہ کو کرتا ہے فلک جس پہ نثار
کشتی مہ کا ہے نقشہ کہ "رہس نیا کا" نشہ ہو جائے اگر دیکھے زاہد اک بار
نقشہ جب کھینچ کے دکھلایا "رہس گھونگھٹ کا" مُنہ چھپانے لگی خجلت سے عروسِ گلزار

ظاہر ہے ان رہسوں میں ہندی معتقدات کو ملحوظ رکھا جاتا تھا۔ ان کی ترتیب کرشن لیلا کو نمونہ بنا کر کی جاتی تھی۔ ان کی اداکاری کے لئے کرداروں کا لباس اور لوازمات ہندی ادب کے معینہ تصورات کی بنا پر تیار کئے جاتے تھے۔ مکالموں کی زبان ہندی سے بے حد قریب ہوتی تھی اور ان میں جگہ جگہ ہندی دوہے بھی استعمال کئے جاتے تھے۔ "رادھا کنہیا کا قصہ" کے نام سے ۴۳-۱۸۴۲ء میں جو رہس واجد علی شاہ نے لکھا تھا اور جو اُن کی تصنیف بنی میں شامل ہے اُن کا سب سے پہلا رہس ہے اُس میں بارہ ہندی دوہے اور سات گیت اور ٹھمریاں آتی ہیں۔ دو ہے نیچے نقل کئے جاتے ہیں:-

میں برہنی سنجوگ سنگ نہ کوؤ ساتھ ناری چھوت بید کے پھپھلا ہو گئے ہاتھ
رادھا جی کے انگ پر بندیا ات چھب دیت مانو پھولی کیتکی بھونرا باسن لیت

---

[1] "اُردو کا پہلا ڈرامہ نگار" مضمون از سید مسعود حسن رضوی۔ ہماری زبان ۲۲ جون ۱۹۶۱ء ص ۶۔
[2] بحوالہ مضمون از سید محمد عقیل۔ مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ ۸ نومبر ۱۹۶۶ء ص ۷۔

آؤ پیارے لو ہنا پک ڈھاپ تو ہے لیئوں — نا میں دیکھوں اور کو نا تو ہے دیکھن دیئوں
سیس مکٹ کٹ کا چھنی کرمولی۔ اُرمال — یہ بانک مومن سے سدا بہاری لال
سائیں جھرکے بیٹھ کے سب کا مجرا لے — جیسی جاکی چاکری ویسا واکو دے
ندی کنارے دُھواں اُٹھے رے میں جانوں کچھ ہوئے — جاکے کارن جوگ کمایا وُہو نہ جرتا ہوئے
تم داتا دوؤ جگ کے تم لگ ہمری دور — جیسے کاگ جہاج کو سوجھت اور نہ چھور
کاگا کھا تم مت جانیو تم بچھرن پیت گئی — جیسے بیل بوٹے کی دن دن ہوت ہری
کاگا سب تن کھائیو اور چُن چُن کھائیو ماس — دو نینا مت کھائیو پیا ملن کی آس
بنسی والے سوہنا ہمری اور تو دیکھ — میں تو ہے راکھوں نینن ماں کاجر کی سی ریکھ
رادھا کا ہے دور ہو گھر انگنا نہ سُہائے — جیوں مہندی کے پاتن ماں لالی نکھی نہ جائے
رادھا دوارا دور ہے جیسے پنڈ کھجور — چڑھے تو چاکھے پریم رس گرے تو چکنا چور

یہ تمام دوہے واجد علی شاہ کی تصنیف نہیں ہیں۔ "سیس مکٹ کٹی کا چھنی" والا دوہا[1] ہندی کے مشہور شاعر بہاری کا ہے۔ "کاگا سب تن کھائیو"..... اُردو کی پیدائش سے بھی پہلے سے مشہور چلا آتا ہے۔ "مین برہنی سنجوگ سنگ..... "نظیر اکبرآبادی کی نظم "سوز و فراق" کی ٹیپ کا دوہا ہے جو نظیر کے یہاں اس طرح ہے:۔

برہ آگ تن میں لگی جرن لگے سب گات — ناری چھوت بید کے پڑے پھپھولے ہات

بعض اور دوہے بھی باختلاف قلیل ہندی میں مشہور ہیں۔ لیکن ان دوہوں کی شمولیت نے "رادھا کنہیا کے قصے" پر ہندی کے کتنے گہرے نقوش مرتسم کئے ہوں گے ان کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔ اس قصے میں جو گیت اور ٹھمریاں شامل ہیں وہ بھی ان دوہوں کی طرح ہندی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں اُن کا انداز اور اسلوب بیان بالکل وہی ہے جو دلہن اور ناجو میں دی ہوئی ٹھمریوں کا ہے۔ یہاں صرف دو نمونے دئے جاتے ہیں:۔

(۱)۔ استھائی:۔ سب راہ باٹ میں ڈھونڈھ پھری بندرابن میں ہو سانوریا
جنگل جنگل سُنسان بھیو سُن پائی کیسی بانسریا

---

[1] "لکھنؤ کا شاہی اسٹیج" از سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ سنہ ۱۹۵۰ء ص ۲۱۵ تا ۲۱۷

انترا:۔ پگ دھرت دھرت لٹ پلٹ گیو۔ پنگھٹوا گاگر اُلٹ گیو
کر پکرت کنگن اچٹ گیو۔ چل چھانڑ دے اکھر بانگریا[1]

---

(۲)۔ استائی:۔ بجن لاگی شیام کی بانسری رے۔
انترہ:۔ ندیا کنارے اکھر بانسری بجاوت نکس جات جیا سے سانس ری رے[2]

سید مسعود حسن صاحب رضوی کو واجد علی شاہ کی ایک اودھی غزل کا مطلع یاد ہے لیکن حوالہ یاد نہیں رہا کہ انھوں نے اودھی بولی کی یہ غزل کہاں دیکھی تھی۔ مطلع یہ ہے:۔

بُلایو بیرن کا مورے گھر بیچ تو ہمرے مُکرے بگاڑ ہوئی
بسے نہ دیہوں تُمہار پُروا جو مور بستی اُجاڑ ہوئی

واجد علی شاہ کے کلام کے اور زیادہ نمونے یہاں دینا ممکن نہیں ہے لیکن جو نمونے نقل کئے گئے ہیں وہ اس امر کی کافی اور قوی شہادت ہیں کہ اختر نے ہندی شاعرانہ روایتوں کی نہایت کشادہ دلی سے پذیرائی کی ہے اُن کا کلام پوری طرح سے فرنگار رس میں ڈوبا ہوا ہے اُن کی زبان اُردو نہیں بلکہ برج بھاشا میں رچی ہوئی ہندی گیت کی زبان ہے معتقدات اور تصورات کے اعتبار سے بھی یہ کلام ہندی اثرات سے مغلوب ہے۔ ان کے گیت اور ٹھمریاں تو رادھا کرشن کی انگلی پکڑ کر ہی آگے بڑھتے ہیں کرشن اور رادھا ہندی ادب میں عشق و حُسن کی تمثیلی تشکیل ہیں اور ہندی کی عشقیہ شاعری بڑی حد تک انھیں کے گرد گھومتی ہے۔ واجد علی شاہ نے رہس۔ اور ٹھمریوں میں رادھا کرشن کے تصور کو اپنایا تو ان کے کلام پر ہندی روایتی شاعری کا عکس آجانا لازمی تھا۔

ملکہ عالم۔ واجد علی شاہ کی ملکہ عالم آرا بیگم بھی شاعرہ تھیں اور عالم تخلص فرماتی تھیں۔ انھوں نے بھی بہت سے گیت اور ٹھمریاں لکھی ہیں۔ ہندی اثرات کے اعتبار سے اُن کا کلام بھی اپنے شوہر محترم کے کلام سے کسی طرح پیچھے نہیں ہے۔ اُن کے کلام کے بھی چند نمونے پیش کئے جاتے ہیں:۔

معرفت قوالی۔ راگنی کہاج من عالم

استھائی:۔ رام کیسے پار اُدھ تری کیا کروں کچھ بن نہیں آتا گہری ندیا نوڑیا جہا نجنہیا کہا کرئی

---

[1] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ سنہ ۱۹۵۰ء ص ۲۲۲۔ [2] گویا ص ۲۲۴۔

Activate Windows

دوسری کڑی :۔ بڑی دیر سے آئی کنارے بیٹھ رہی میں تمھری سہارے۔
اپنی موجوں کی ناؤ توریا کہا کرئی
تیسری کڑی :۔ لپا جھپا کو بلی اپنی ناکو وُگن کہچن ہارا پون چلت پوروتا
او چہلت مورا جیارا ہی منجھ دھار میں کچھ گر گر تیر تیر کچھ دیکھ اون سنی کہئی
(ناجو۔ مخطوطہ علی گڑھ ص ۵۳)

دادرا من عالم

کل جبتی ہی چوٹ نشانے کی

ایک دل ہم نے دیا تم نے لے برباد کیا — ایک دل تم نے دیا ہم نے لے تعویذ کیا
ستایا دل نہ کسی کا ستایا جائے گا — یہ دل جو روٹھے گا کیونکر بنایا جائے گا
ماہی آجا۔
(ناجو۔ مخطوطہ علی گڑھ ص ۸۰)

ٹھمری کہماچ از عالم

استھائی :۔ رسیا کیسی ہو کی لاگاری میں ناجانوں
انترہ :۔ گورا پاروتی کے آگے میں سُہاگ راگن جاؤں — نیکی بھاگ مانگن جاؤں
چویا چندن ہو کے لاگاری میں کیا جانوں (ناجو ص ۱۶۴)

ٹھمری کہماچ لاونی از عالم

استھائی :۔ میرو من لے گیورے سجنی نندا کی جنگل کشور
انترہ :۔ گھر آنگن ناسو کہنا ری سجنی بیلا کلی کچنال (ناجو۔ ص ۱۶۵)

راگنی رام کلی از عالم

استھائی :۔ ری کہوں دیکھی رادھا نندن سانورد — گودوں کو دودھ دوپھرین
انترہ :۔ برج باسی بن کو نبیا رہیا گیند کو کھیلنا — جہاں جمنا گہری ناگ ناتھن کون (ناجو)

ٹھمری بھیرویں از عالم

استھائی :۔ نیناں مت بھیجے پی پیالے
انترہ :۔ کچی نینہ۔ نہ چھیڑ گلابی نینو والے (از دُلہن ص ۴۵)

ٹھمری از عالم

استھائی :۔ تو میں گوالنیاں — لاؤں لاؤں کنہیہ منائی
انترا :۔ ہمری منائے کنھیا نہ مانے — پیان پروں لٹ کھول (دُلہن ص)

ملکہ عالم کی جتنی بھی ٹھمری اور گیت ملتے ہیں اُن سب کا انداز یہی ہے۔ واجد علی شاہ کی طرح اُن کا کلام بھی ہندی اور برج بھاشا کی روایتی شاعری سے متاثر ہے۔ عالم کے کلام میں ہندی تلمیحات اور ہندی تصورات مستزاد ہیں۔ کھماچ کی جو ٹھمری اوپر نقل کی گئی ہے (رسیا کیسی ہو کی ....) اس میں گورا پاربتی سے سُہاگ مانگنے جانا خالص ہندی تصور ہے اسی طرح رام کلی والی ٹھمری میں شری کرشن کے کالیا ناگ کو ناتھنے کی تلمیح بھی ہندی سے ہی مستعار ہے۔ یہ کہنا تو لاحاصل ہی ہے کہ ان تمام ٹھمریوں کی نہ صرف زبان بلکہ تخیل بھی ہندی ہے۔ آختر کی طرح عالم کی ٹھمریوں کا موضوع بھی اکثر و بیشتر رادھا کرشن اور اُن سے منسوب روایات و معتقدات کو لے کر آگے بڑھتا ہے جس کی وجہ سے اُن کی فضا مکمل طور سے ہندی ہے۔

ناجو اور دُلہن میں واجد علی شاہ اور ملکہ عالم کے کلام کے علاوہ نظامی۔ گوپال ناٹک اور بعض دوسرے شاعروں کا کلام بھی ملتا ہے اور وہ بھی عموماً ہندی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ نظامی بھی تخلص میں نجامی لکھتے ہیں۔ یہاں صرف نظامی کے کلام کا ایک نمونہ دینے پر اکتفا کی جاتی ہے۔

ٹھمری کہماچ از نظامی شاعر

تم سُن کو وُ بنیں دیت دکھائی۔
سُندر آپ بھا سب سُندر سب جگ کو سُکھ دھائے
جیسے اندر پرین میں بیٹھے سکھیں سنگ کنہائے

تارن میں جیسے چندر دوج کو دِن دِن ہوت سوائے
مانو بیر بکرما کی سم اور کرن کی نیائے
.....سلطان آلم سوں کہت نجامی چھانڈ چرن کہاں جائے! (ناجو ص ۱۶۶-۱۶۷)

کدر پیا۔ واجد علی شاہی عہد کے ایک امیر 'والا قدر وزیر مرزا' بھی ہندوستانی موسیقی کے بے حد شائق تھے انھوں نے بہت سی ٹھمریاں بھی لکھی ہیں جن میں وہ "کدر پیا" تخلص استعمال کرتے تھے والا قدر کے یہاں بھی گویے ملازم تھے جو اُن کی بنائی ہوئی ٹھمریاں گاتے تھے ایک مرتبہ والا قدر نے اپنی ایک ٹھمری واجد علی شاہ کے پاس بھیجی واجد علی شاہ کے گویے نے اسے گا کر کہا کہ "کس طرح کی ٹھمری ہے یہ تو ٹھمری کے وزن ہی میں نہیں گائی جاتی" اس پر واجد علی شاہ نے والا قدر کو لکھا کہ "میاں تم نے یہ کیسی غلط سلط ٹھمری لکھ دی" آخر والا قدر نے اپنے گانے والے کو بھیجا جس نے واجد علی شاہ کے سامنے یہ ٹھمری صحیح طور سے گا کر سُنائی۔ واجد علی شاہ نے خوش ہو کر گویے کو دس ہزار روپیہ انعام دیا۔ یہ واقعہ سید مسعود حسن صاحب رضوی کی زبانی معلوم ہوا ہے۔

والا قدر' وزیر مرزا کا لقب تھا۔ لکھنؤ میں حضرت گنج کے پاس والا قدر روڈ انھیں کدر پیا کی یادگار ہے۔ اُن کے لڑکے نے فضول خرچی کر کے ساری دولت گنوا دی۔ سید مسعود حسن رضوی کو اس نے کدر کی ٹھمریوں کا ایک مجموعہ دیا تھا لیکن رضوی صاحب فرماتے ہیں کہ انھوں نے سارا گھر چھان مارا مگر وہ مجموعہ نہیں ملتا۔ کدر کی ٹھمریاں آج بھی گویوں میں بے حد مقبول ہیں۔ اُن کے کلام کے چند نمونے دیئے جاتے ہیں۔

(۱) ایسو تم نے کدر پیا کس سے سیکھا تیر چلانا
بن جہ (زہ) کے کمان پیارے، ٹھہرے ٹھہرے تیر تمھارے
من ہردے میں اور ہالے، تا پر چوکت نہیں نسانا کس سے سیکھا تیر چلانا[1]

---

(۲) مہکارو کو ناہیں پنگھٹ پہ جانے دو
کاہے کرت ہو ٹھٹھولی موسے ایسی ناہیں ہوں میں بھولی
جانت ہوں تمری گھتیاں سگری اپنی گون کی کرت ہو بتیاں

[1] مضمون "غزل کا نیا روپ" از سلطان زماں۔ مطبوعہ گلدستہ بجنور ۳۱ جنوری ۱۹۴۴ء ص ۴۴۔

Activate Windows

چلو ہٹو آنچروا چھوڑو تو بیر بیر موسے کرت چھیر۔
ایسو ڈھیٹ کدر تمھیں ناہیں کاہو کا ڈر کاہے چھینے لیت گگر۔ بھلا توڑو تو[1]

راقم الحروف کے پاس ایک پُرانی بیاض ہے جس میں گانے کی بہت سی چیزیں نقل ہیں اُس میں کدر پیا کی بھی کئی ٹھمری اور ہولی نقل ہیں۔ ان میں سے ایک ہولی اور ایک ٹھمری یہاں درج کی جاتی ہے۔ کدر کی یہ ہولی تو اتنی مشہور ہے کہ شاید ہی کوئی ایسا گویا ہو جو اُسے نہ گاتا ہو۔

ہولی کدر پیا

مو پہ ڈار دئی ساری رنگ کی گگر کیسا دھوکا دیا!
میں تو دھوکے سے دیکھن لاگی اُدھر مو پہ ڈار دئی ساری رنگ کی گگر۔
بنا رنگ ڈارے میں جانے نہ دوں گی
جاتے کہاں جرا ٹھہرو کدر مو پہ ڈار دئی .....

ٹھمری ملھار۔ کدر پیا

جھوم جھوم بدریا جھک آئی!
اب کیسی گھنگھور گھٹا چھائی بدریا جھک آئی
بجلی کی چمک بادر کی گرج۔
اب کدر اور پون چلت پُروائی بدریا جھک آئی
جھوم جھوم بدریا جھک آئی۔

مندرجہ بالا نمونے واجد علی شاہ کے عہد کے موسیقی داں شاعروں کے کلام سے لئے گئے ہیں۔ ان میں سے کسی بھی شاعر کی کوئی ہندی تصنیف دستیاب نہیں ہوئی نہ یہ حضرات غالباً ہندی سے واقف تھے اِس لئے ہم اُن کے اِس کلام کو اُردو شاعری کے زمرے سے خارج نہیں کر سکتے یہ اُردو شاعروں کی تخلیقات ہیں لیکن چونکہ انھوں نے یہ چیزیں محض دیوان یا بیاضوں میں نقل کرنے کے لئے نہیں بلکہ گانے کے لئے لکھی تھیں

[1] مضمون "غزل کا نیا روپ" ص ۴۵۔ اس ٹھمری کے انترے کا پہلا مصرعہ غالباً "کاہے کرت ہو موسے ٹھٹھولی"

اس لئے انھوں نے اپنی تخلیقات کو مروج ہندی اور برج گیت اور ٹھمریوں سے زیادہ سے زیادہ قریب رکھنے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تمام کلام تخئیل اور ہیئت دونوں اعتبار سے ہندی سے بے حد متاثر ہے۔

اِندر سبھا۔ امانت (مصنفہ ۱۲۷۰ ہجری)

لکھنؤ میں موسیقی و اداکاری کی جو روایت عہدِ واجد علی شاہ میں "رہسِ مبارک" کے نام سے مقبول تھی امانت کی اندر سبھا اس کا نقطۂ معراج ہے۔

اِندر سبھا کی تاریخ تصنیف کے بارے میں بعض اختلافات پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر نامی نے اسے ۱۸۵۳ء کی تصنیف بتایا ہے[1] لیکن سید مسعود حسن صاحب رضوی اسے ۱۲۶۸ ہجری (۱۸۵۱-۱۸۵۲ء) کی تصنیف قرار دیتے ہیں[2]۔ اندر سبھا کے بعض مطبوعہ نسخوں میں خود امانت کا تاریخی قطعہ "تاریخ اندر سبھا طبعزاد مصنف" کے نام سے ملتا ہے جس سے اس کا سالِ تصنیف ۱۲۷۰ ہجری/۵۴-۱۸۵۳ء معلوم ہوتا ہے۔ مادہ تاریخ والا شعر یہ ہے:

زروئے وجد بول اُٹھے پری زاد "خلائق میں ہے دھوم اِندر سبھا کی"[3]

(۱۲۶۴ + ۶ = ۱۲۷۰)

امانت نے "شرحِ اندر سبھا" کے نام سے اندر سبھا کا مقدمہ لکھا جس کی تاریخِ تصنیف ۱۲۷۰ھ ہے[4]۔ اس میں "سببِ تالیف کتاب اندر سبھا" کے ذیل میں یہ جُملے آتے ہیں۔

> "غرض کہ چودھویں تاریخ شوال ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی اہلِ محلہ کو خبر ہوئی دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے..... ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔"[5]

---

[1] ۔ ہسٹوگرافیا اُردو ڈراما۔ ۱۹۶۷ء۔ جلد دوئم۔ ص ۱۲۱

[2] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ ۱۹۵۷ء ص ۵۱ و مقدمہ اندر سبھا مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ۱۹۶۸ء ص ۸ و ص ۱۰۔

[3] ۔ اندر سبھا۔ مطبوعہ مطبع خاص منشی درگا پرشاد لکھنوی۔ ۱۲۸۴ھ۔

[4] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۴۹۔ [5] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ص ۴۹۔

رضوی صاحب نے اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں تصنیف ہو چکی تھی۔ وہ فرماتے ہیں "اس عبارت میں "شروع کیا" کا لفظ قابلِ توجہ ہے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "کیا شروع کیا؟" اگر جواب میں کہا جائے کہ اندر سبھا کی تصنیف شروع کی تو سیاقِ کلام سے اس جواب کی تائید نہ ہوگی۔ لفظ "شروع کیا" سے فوراً پہلے امانت یہ کہہ چکے ہیں کہ مرزا عابد علی عبادت کی فرمائش کے مطابق انھوں نے ایک جلسہ یعنی ناٹک لکھا جس کو وہ اپنی طرف منسوب نہیں کرنا چاہتے تھے اس لئے اُس میں اُستاد تخلص کیا ..... پھر لفظ "شروع کیا" کے بعد امانت کہتے ہیں "شہرت گھر گھر ہوئی"..... ظاہر ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف شروع کرنے کا یہ اثر نہیں ہو سکتا تھا کہ گھر گھر شہرت ہو جائے....."[1]

ڈاکٹر سید محمد عقیل نے بھی اندر سبھا کی تاریخ تصنیف کے سلسلے میں اسی عبارت "غرض کہ چودھویں تاریخ شوال ..... جلسہ تیار ہوا" کو نقل کیا ہے[2]۔ لیکن امانت کا صحیح مفہوم سمجھنے کے لئے اس اقتباس سے پہلے کی کچھ اور عبارت بھی سامنے ہونا ضروری ہے۔ امانت نے اِندر سبھا کے سببِ تالیف کے سلسلے میں لکھا ہے جب ان کی واسوخت چھپ کر مقبول ہوئی تو اس کے بعد وہ خانہ نشین ہو گئے اور دن بھر کمرے میں بیٹھ کر مرثیہ یا غزل کہتے تھے اور شام سے دو پہر رات تک شاگردوں اور احباب کے مجمع میں رہتے تھے ..... زبان کی وابستگی[3] سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا..... "ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی نے... از راہِ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہو گیا ..... غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا شہرت گھر گھر ہوئی اہلِ محلہ کو خبر ہوئی دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے ہجوم حد سے زیادہ ہوئے رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور صحبت و تکرار کے ڈیڑھ برس

---

[1] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۴۹ - ۵۰

[2] ۔ مضمون "امانت کی اندر سبھا" مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ ۸ نومبر ۱۹۶۶ء ص ۶۔

[3] ۔ امانت کی کسی عارضے میں زبان بند ہو گئی تھی۔ گفت تو آخر تک رہی یہ اسی طرف اشارہ ہے۔

میں جلسہ تیار ہوا۔" [1]

سمجھ میں نہیں آتا کہ اس عبارت کے الفاظ "ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر نظم کیا چاہیے" اور "غرض کہ ..... اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر ... شروع کیا" کے سوائے اس کے کہ اندر سبھا لکھنی شروع کی اور کچھ معنی کس طرح ہو سکتے ہیں اگر اندر سبھا پہلے ہی تصنیف ہو چکی تھی تو "جلسہ رہس کے طور پر طبعزاد نظم کیا چاہیے" سے کیا معنی ہوں گے۔ "شہرت گھر گھر ہوئی اور دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے" کا مطلب زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ جب اندر سبھا کی تصنیف شروع ہوئی اسی وقت سے اس کی شہرت ہونے لگی تھی اور اس کے ابتدائی حصے کو دیکھ کر ہی دو شخص اس "جلسے کی تیاری" یعنی اُسے کھیلنے کے لیے آمادہ ہو گئے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے ابتدائی حصے کی تصنیف کے بعد ہی اُسے پڑھ کر سُنانا۔ گانا یا کھیلنا شروع کر دیا گیا تھا اور چونکہ اس کی غزلیں۔ ٹھمری، دادرے اور چھند عامیانہ مذاق کی تسکین کا سامان بہم پہنچاتے ہیں اس لیے اُن کا زبانوں پر چڑھ جانا عین قرین قیاس ہے۔ محولہ بالا تاریخی شعر "زروئے وجد ....." جس قطعہ "تاریخ اندر سبھا طبعزاد مصنف" کے آخر میں آتا ہے اس میں جو ایسے اشعار آتے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس قطعہ کے کہے جانے کے وقت اندر سبھا کی شہرت ہو چکی تھی اُن کی بھی توجیہ یہی ہے اُن سے یہ نتیجہ نکالنا کہ اندر سبھا کی تصنیف پہلے ہو چکی تھی اور خود امانت نے یہ قطعہ بعد میں کہا صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ اگر شرح اندر سبھا کے بیان "غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر ..... شروع کیا" کے معنی یہ قرار دیے جائیں کہ یہ اندر سبھا کی تصنیف کا نہیں بلکہ اسے اسٹیج کرنے کی تیاری کا ذکر ہے تو پھر اندر سبھا کی تصنیف کا سال ۱۲۶۸ھ ہی کیوں قرار دیا جائے ممکن ہے اندر سبھا اس سے کئی سال پہلے تصنیف ہو چکی ہو۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اندر سبھا امانت نے اپنے عزیز شاگرد عابد علی کی تحریک پر چودھویں شوال ۱۲۶۸ھ (اوائل اگست ۱۸۵۲ء) کو لکھنی شروع کی اور ڈیڑھ سال بعد یعنی وسط ربیع الآخر ۱۲۷۰ھ (وسط جنوری ۱۸۵۴ء) میں وہ ختم ہوئی۔ امانت نے اندر سبھا کے "سبب تالیف" میں خود کہا ہے کہ وہ "رہس کے طور پر

[1] "شرح اندر سبھا" بحوالہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ص ۱۶۵-۱۶۶۔

کوئی جلسہ نظم کرنا چاہتے تھے" [1] ظاہر ہے ان کے سامنے واجد علی شاہی رہسوں کا نمونہ موجود تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اندر سبھا میں وہ تمام ہندی عناصر اور اثرات نمایاں ہیں جو واجد علی شاہ کے رہسوں اور ان کے اور اُن کی ملکہ عالم کے کلام میں پائے جاتے ہیں۔ یہ "جلسہ" پڑھنے یا سُنانے کے لیے ہی نہیں بلکہ اسٹیج پر کھیلنے کے لئے لکھا گیا تھا لکھنؤ اس زمانے میں ہندوستانی موسیقی کا گہوارہ تھا رہس کی عمارت ہندوستانی موسیقی کے سہارے ہی کھڑی کی جاتی تھی 'اندر سبھا رہس کے نمونے پر لکھی گئی تھی اس لیے ابتدا میں وہ بھی رہس قرار دی گئی" [2] رہس کا ماخذ تو سنسکرت ناٹک نہیں ہے لیکن اس میں سنسکرت ناٹک کی جھلک پائی جاتی ہے شاید اسی لیے اندر سبھا میں بھی قدیم ناٹک کی پرچھائیں نظر آتی ہے۔

سنسکرت ناٹک میں سب سے پہلے اسٹیج پر ناٹک شالا کا مہتمم جسے سوتر دھار کہتے ہیں آتا ہے۔ اسٹیج پر آکر پہلے وہ ایک پرارتھنا گاتا ہے جسے ناندی کہتے ہیں اس کے بعد کسی مناسب تقریب سے وہ ناٹک کے نام اور اس کے موضوع کی طرف اشارہ کر کے اسٹیج پر کرداروں کی آمد کے لئے حاضرین کو تیار کرتا ہے۔ اس کے بعد اصل ناٹک شروع ہوتا ہے۔ ناٹک کے خاتمے پر کوئی دُعائیہ نظم گائی جاتی ہے جس کا اصطلاحی نام بھرت واکیہ ہے۔ اندر سبھا میں ابتدا اور اختتام کی ان دونوں روایتوں کی نظیر موجود ہے۔ سب سے پہلے راجہ اندر کی آمد کی اطلاع اس طرح دی جاتی ہے:

سبھا میں دوستو! اندر کی آمد آمد ہے — پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے
خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورتِ بلبل — اب اس چمن میں گلِ تر کی آمد آمد ہے

یہ اشعار کسی کردار کی زبانی نہیں کہلائے گئے ہیں ظاہر ہے اسٹیج پر آکر انھیں پڑھنے والا "سوتر دھار" کی قسم کا ہی کوئی شخص ہو سکتا ہے۔ اسی طرح اندر سبھا کا اختتام بھی بھرت واکیہ جیسی دُعائیہ نظم پر ہوتا ہے:-

شادی جلوہ گلفام مبارک ہووے — عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
چھینے شہزادے کو اب راجہ نہ ہم سے اُستاد — یہ امانت سحر و شام مبارک ہووے

اس سے ظاہر ہے کہ اندر سبھا کا ڈھانچہ قدیم ناٹکوں کے انداز ہی پر تیار کیا گیا ہے۔

[1] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۱۶۵۔ [2] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۴۵۔

Activate Windows

سنسکرت ناٹک کے لئے یہ لازم تھا کہ اس کا ہیرو کوئی راجہ۔ رشی مہرشی یا دیو مالائی کردار ہو۔ اتفاق سے انداز سبھا میں بھی راجہ اندر ایک اہم کردار ہیں اور چاہے غیر ارادی طور سے ہی سہی لیکن قدیم ناٹک کی اس روایت کی پیروی بہر حال اس میں قائم رکھی گئی ہے۔

اندر سبھا کے موضوع یا پلاٹ کے متعلق کوئی بحث بے سود ہے کیونکہ وہاں پلاٹ ہے ہی کیا؟ ایک پری، شہزادہ گلفام پر عاشق ہو کر اُسے ایک دیو کے ذریعے اُٹھوا منگاتی ہے۔ پری سے شہزادہ اندر سبھا دکھانے کا اصرار کرتا ہے پری مجبور ہو کر شہزادے کو چھپا کر پرستان کی سیر کرانے لے جاتی ہے راجہ اندر کو پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کا پتہ ہو جاتا ہے شہزادہ قاف کے کنوئیں میں قید کر دیا جاتا ہے اور پری کے پَر کاٹ کر اسے پرستان سے نکل جانے کی سزا ملتی ہے۔ کچھ دنوں بعد پری جوگن بن کر پرستان پہنچتی ہے اور اندر کو اپنے گانے سے مسحور کر لیتی ہے۔ مُنھ مانگا انعام پانے کے وعدے کا پابند کر کے پری راجہ اندر سے شہزادے کو انعام میں پا لیتی ہے۔ پرستان کی تمام پریاں مبارکباد گاتی ہیں اور کھیل ختم ہو جاتا ہے۔

ظاہر ہے اس قصے کا اصل مقصد زیادہ سے زیادہ پریوں کو اسٹیج پر گاتے ناچتے دکھا دینے کے سوا کچھ نہیں ہے اس کا اظہار خود راجہ اندر کی زبانی بھی اس طرح ہوتا ہے۔

لاؤ پریوں کو مری جلدی جا کر ہاں باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کے لئے امانت کی نظر انتخاب اندر سبھا پر پڑی جس طرح قدیم کہانیوں کے مجموعوں میں ایک کمزور سی بنیادی کہانی کے سہارے مختلف آزاد کہانیوں کو ایک سلسلے میں منسلک کر دیا جاتا تھا بالکل اسی طرح اندر سبھا کا پلاٹ بھی مختلف گانے ناچنے والیوں کے رقص و موسیقی کے مظاہرے کے لئے محض ایک بہانہ ہے۔

بعض ناقدین اندر سبھا میں ہندو دیو مالائی اثر بتاتے ہیں لیکن امانت کے یہاں سوائے لفظ اندر سبھا کے دیو مالائی تصورات مکمل طور سے مفقود ہیں۔ یہاں اندر لوک کی جگہ پرستان اور قاف کا ذکر ہے۔ اروشی۔ ملیکا اور تلوتما اپسراؤں کی بجائے سبز پری۔ لال پری اور نیلم پری نظر آتی ہیں۔ دیو دیوتا نہیں بلکہ راکشش ہیں۔ قصے کی ابتدا ہی میں

خود راجہ اندر چوبولہ گاتے چلے آتے ہیں جبکہ دیو مالا میں ایسی کوئی روایت نہیں ہے۔ اصل میں امانت نے قصے کے اجزا میر حسن اور دیا شنکر نسیم کی مثنویوں سے لئے ہیں۔ میر حسن کے یہاں شہزادہ بے نظیر کو ماہ رُخ پری اُٹھا لے جاتی ہے اور پھر قاف کے راستے میں ایک کنوئیں میں قید کر دیتی ہے جہاں سے نجم النساء جوگن بن کر اسے چھڑاتی ہے۔ نسیم کے یہاں تاج الملوک پکھاوجی بن کر اندر سبھا میں جاتا ہے اور اپنی ضد کی سزا پاتا ہے انھیں دیو مالائی تصورات سے کیا واسطہ۔ ان سب چیزوں کے باوجود اندر سبھا میں ہندی تصورات کا سایہ جا بجا ملتا ہے۔

اندر سبھا میں راجہ اندر کی سبز پری شہزادہ گلفام پر عاشق ہو کر معتوب ہوتی ہے اور پرستان سے نکالی جاتی ہے۔ سنسکرت اور قدیم ہندی ادب میں یہ تصور عام ملتا ہے۔ کالی داس کے ناٹک وکرم اروشی میں اندر کی اپسرا اُروشی، راجہ پوروا سے محبت کرنے کی سزا کے طور پر ارضِ خاکی پر بھیج دی جاتی ہے۔ کُشل لابھ کی "مادھو نل کام کندلا چوپئی" (مصنفہ ۱۵۵۹ء)[1] میں اندر کی ایک اور اپسرا جینتی، آدم زاد مادھو پر عاشق ہو کر اُسے خفیہ طور سے اندر لوک لے جاتی ہے اور راز کھل جانے پر اندر لوک سے نکالی جاتی ہے۔ امانت کی اندر سبھا کے قصے کا بنیادی تصور بھی یہی ہے اور ظاہر ہے وہ قدیم ہندی روایتوں سے ماخوذ ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ ہندی ادب میں موسموں کا بیان نہایت محبوب موضوع ہے۔ رشٹ رتو ورنن اور بارہ ماسہ اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ان موسموں میں بھی بعض موسم خاص طور سے سُہانے ہوتے ہیں۔ پھاگن کا موسم بسنت اور ساون کا برشگال ہندی شاعروں کے لئے ہمیشہ باعثِ کشش رہے ہیں۔ اندر سبھا میں بھی بسنت اور ساون دونوں کے متعلق دلکش نظمیں ملتی ہیں۔ دونوں کا ایک ایک نمونہ درج ذیل ہے:

'بسنت زبانی پکھراج پری کے بیچ دُھن بہار کے'

رُت آئی بسنت عجب بہار کھلے جَر د پھول بروں کی ڈار رُت آئی
چٹکو کُسُم پھولے لاگی سرسوں پھپکت چلت گہُوں کی بار رُت آئی

[1] بھارتیہ پریا کھیان کاویہ۔ ڈاکٹر شری کانت سریواستو۔ ۱۹۵۵ء ص ۴۵۴۔

ہر کے دُوار مالی کا چھورا گروا ڈارت گیندن کے ہار رُت آئی
ٹیسوا پھولے انبوا موراے چمپا کے روکھ کلین کی بار رُت آئی
گڑوائے اُستاد کے دوارے چلو سب سکھین کر کر سنگار رُت آئی[1]

'ساون زبانی لال پری کی ساون کی فصل میں'

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے رہ رہ دل روند ہو آوے
بجری کی چمک ترپاوے ڈراوے بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
انترہ:۔ رُت برکھا کی آئی رے گیاں آج جیا کو کل نہیں آوے
موری اور سے یا دن سجنی کوؤ اس کو سمجھاوے جاوے بن پیا.....
بھیجت ہوں آنسن کی بوندن میگھا جھر نہ لگاوے
پیر اُستاد کو مان کے اپنے بن پریت پر جاوے جاوے بن پیا...[2]

ہندی میں زرد رنگ بسنت کے ساتھ خاص طور سے منسوب ہے اسی لئے ہلکے زرد رنگ کا نام ہی بسنتی پڑ گیا۔ بسنت والی محولہ بالا نظم میں زرد پھول گیندے کے ہار۔ کُسُم کی کلیاں۔ سرسوں۔ ٹیسو۔ آم کا بور۔ اور چمپا کی کلیاں سب اسی تصور کا نتیجہ ہیں۔ ساون والی نظم تو ہندی شاعری کی زنِ مہجور کی داستانِ فراق ہے اور بارہ ماسے کے انداز سے متاثر ہے۔

موسموں اور تہواروں میں دو قدم کا ہی فاصلہ ہے چنانچہ ہندی ادب میں تہواروں کے بڑے جاندار مرقعے ملتے ہیں۔ تہواروں میں بھی ہولی سب سے مقبول تہوار ہے۔ ہولی بسنت کے زمانے میں آتی ہے۔ بسنت کے موسم کا جوش و خروش اور نشاط و طرب ہولی بن کر دلوں سے پھوٹ نکلتا ہے۔ عبیر گلال۔ پچکاری۔ راگ رنگ ڈھول ڈھپ اور جھانجھ کے ساتھ ہولی کی تانیں گاؤں گاؤں میں سُنائی دیتی ہیں۔ ایک دفعہ کو تو بوڑھے بھی یہ کہہ کر پھڑک اُٹھتے ہیں:

گوری تیرے نیناں بڑے کٹیلے
پھاگن میں ایسی نہ چہیئے یہ دن بڑے رنگیلے[3]

۱۔ اندر بھا۔ مرتبہ مسعود حسن رضوی ۱۹۶۸ء ص ۱۹۔ ۲۔ اندر بھا ص ۳۲۔
۳۔ برج بھاشا بنام کھڑی بولی۔ کپل دیو سنگھ۔ ۱۹۵۶ء۔

امانت کی اندر سبھا میں چار ہولی آتی ہیں جن میں سے ایک یہاں نقل کی جاتی ہے۔

"ہولی زبانی پکھراج پری کی"

پالاگی کر جوری۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گوین چراون میں نکسی ہوں ساس نند کی چوری
سگری بچنر رنگ میں نہ بھجوؤ۔ اتنی سنو بات موری شیام موسے کھیلو نہ ہوری
چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر، جور سے بہیاں مروری
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے۔ دیہ کنپت گوری گوری شیام موسے کھیلو نہ ہوری
عبیر گلال لپٹ گیو مکھ پر، ساری رنگ میں بوری
ساس ہجارن گاری دے گی، بالم جیتا نہ چھوری شیام موسے کھیلو نہ ہوری
پھاگ کھیل کے تم نے رے موہن۔ کا گت کینی موری
سکھین میں اُستاد کے آگے۔ ہوئیہوں تھوری تھوری شیام موسے کھیلو نہ ہوری[1]

موسیقی میں ہولی کی ایک خاص طرز معین ہوگئی ہے۔ یہ زیادہ تر کافی راگنی یا اس کی اُپ راگنیوں اور جا نچر تال میں گائی جاتی ہے۔ امانت کی ہولیوں کی بندش اسی راگنی اور تال میں ہے۔ آج بھی گویوں کی زبان پر دو ہولیاں سب سے زیادہ چڑھی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ایک کدر پیا کی "مگر مو پہ ڈار دئی ساری رنگ گی" اور دوسری امانت کی "پالاگی کر جوری"۔ ایک صدی سے زیادہ گذر جانے کے بعد بھی ان دونوں ہولیوں کی دلکشی میں کوئی فرق نہیں نظر آتا۔ اگر امانت کی اندر سبھا کو ایک غزل فرض کر لیا جائے تو "پالاگی کر جوری" کو ہی بیت الغزل ماننا پڑے گا۔ یہ ایک ہولی ہی مصنف کو کم از کم دُنیائے موسیقی میں ہمیشہ زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔

اندر سبھا میں ہندی فضا پیدا کرنے میں سب سے زیادہ مدد اُس کی ٹھمریوں نے کی ہے۔ ٹھمری کی زبان ہلکی پھلکی برج بھاشا ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ ٹھمریوں کی اپنی ایک الگ زبان مقرر ہوگئی ہے اور وہ اتنی مقبول اور شیریں ہے کہ ہزاروں ٹھمریوں میں گھما پھرا کر ایک سے ہی ٹکڑوں کے استعمال کے باوجود اُن کی

۱۔ اندر بھا مرتبہ سید مسعود حسن رضوی۔ ص ۲۰۔۲۱۔

حلاوت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اس کے مقابلے پر فلمی گانوں کو دیکھئے آج ایک فلمی گانا سامنے آتا ہے آندھی کی طرح ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیل جاتا ہے گلی کوچوں میں اُسی کی دُھن سُنائی دیتی ہے لیکن کل طوفان کی تیزی کے ساتھ وہ فنا ہو جاتا ہے۔ مگر ٹھمریوں کا یہ حال ہے کہ قریب ڈھائی سو سال پہلے رنگیلے پیا کے زمانے میں وہ جن بولوں۔ راگنی تال اور بندش میں گائی جاتی تھیں آج بھی بعینہٖ اسی طرح گائی جاتی ہیں لیکن ان کی دلکشی اور دلآویزی جوں کی توں قائم ہے۔

اندر سبھا میں آٹھ ٹھمریاں شامل ہیں جن کے شروع کے بول نیچے دئے جاتے ہیں:

۱ — آئی ہوں سبھا میں چھانڑ کے گھر۔	زبانی پکھراج پری	ص ۱۸
۲ — راجا جی کرو موسے بتیاں رے۔	زبانی نیلم پری	ص ۲۵
۳ — مورے جوبن میں لال جرے ۔	زبانی لال پری	ص ۳۱
۴ — موری انکھیاں پھرکن لاگیں۔	زبانی سبز پری	ص ۴۴
۵ — سُدھ لاگ رہی توری آٹھ پہر۔	زبانی سبز پری	ص ۴۵
۶ — میں تو شہزادے کو ڈھونڈھن چلیاں۔	زبانی جوگن	ص ۵۲
۷ — کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے	زبانی جوگن	ص ۵۳
۸ — کہاں گیو گیاں شہزادہ جانی پیارا۔	زبانی جوگن	ص ۵۷

ان تمام ٹھمریوں کی زبان وہی ہے جو ہندوستانی موسیقاروں کی ٹھمریوں کے ساتھ ہمیشہ سے مخصوص رہی ہے۔ اس زبان میں برج بھاشا کی گہری پٹ ہے لیکن اُسے ٹھیٹھ ہندی کہنا زیادہ صحیح ہے اُن میں بھولے بھٹکے اُردو فارسی لفظ بھی آجاتے ہیں پھر بھی اُن کی عمومی فضا مکمل طور سے ہندی ہے۔ تخاطب ہر ٹھمری میں عورت کی جانب سے ہے۔ ان میں سے دو ٹھمریوں کے نمونے نیچے دئے جاتے ہیں:۔

ٹھمری زبانی نیلم پری کی بیچ دُھن کہمائج کے

راجا جی کرو موسے بتیاں رے — دل ترپت دن رتیاں رے
ہمری اور سے تم دن دن — سوتن جاکے لگتیاں رے
جیرا ڈرت تمہرے روسن سے — دھڑکت ہیں موری چھتیاں رے

زرس استاد کا چاہئے مہکا — لکھ کے پٹھا دو پتیاں رے

ٹھمری گانا جوگن کا پرستان میں۔ بیچ دُھن بھیرویں کے

میں تو شہزادے کو ڈھونڈھن چلیاں
رنگ بھبھوت جوگن بن ملیاں — چھان پھری سب گلیاں — میں تو شہزادے کو...

سیس نکس گیو پاؤں بھلس گیو — دھوپ میں بن بن جلیاں رے
من کمہلا گیو، مکھ مُرجھا گیو — جیسے گلاب کی کلیاں رے
انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں — چھان پھری سب گلیاں — میں تو شہزادے کو...

یہاں یہ عرض کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اندر سبھا کی ٹھمریاں ہندوستانی گویوں کی مشہور ٹھمریوں کے مقابلے میں پوچ اور پھیکی ہیں اور موسیقی کی بندشوں کی نظر سے وہ واجد علی شاہ کی ٹھمریوں کو نہیں پہنچتیں۔

ٹھمریوں کے علاوہ اندر سبھا میں ایک اور ہندی صنفِ نظم کنڈلیا بھی ملتی ہے کنڈلیا کی ہیئت اور خصوصیات کا ذکر انور خاں انور گوالیاری کے بیان میں آچکا ہے۔ اندر سبھا میں پانچ کنڈلیاں آتی ہیں جنھیں امانت نے ہر جگہ چھند کے نام سے موسوم کیا ہے۔ دو نمونے یہ ہیں:۔

راجہ اندر دیس میں رہیں الٰہی شاد — جو مجھ سی ناچیز کو کیا سبھا میں یاد
کیا سبھا میں یاد مجھے راجا جی نے آج
دولت مال خزانے کی کب ہوں میں محتاج
ہیرا پنا چاہئے تخت نہ مجھ کو تاج — جگ میں بات اُستاد کی بنی رہے مہراج

بیٹھی تھی میر، قاف میں جوڑا پہنے لال — یہاں بُلا کے آپ نے بڑھا دیا اقبال
بڑھا دیا اقبال کہ یاں مجھ کو بلوایا
سماں سبھا کا آج بہت دن بعد دکھایا

Activate Windows

روپ سروپ سُبھاؤ مرے دل سب دل کو بھایا رہے سدا اُستاد پریاں کرتار کا سایا

اندر سبھا کسی ادبی نقطہ نظر سے نہیں لکھی گئی تھی۔ اس کا مقصد تفریح طبع کے سوا کچھ نہ تھا۔ اصل میں وہ 'محفل' کی ہی ایک شکل ہے۔ محفلوں میں گانے والے یا گانے والیاں مختلف اور من مانی چیزیں گاتے ہیں جنھیں ایک دوسرے سے کسی قسم کا تعلق یا ربط نہیں ہوتا۔ امانت نے محفل کی اس پراگندگی میں ایک ترتیب پیدا کر دی اور اس کے گانوں میں ایک سلسلہ قائم کر کے انھیں ایک کہانی کی شکل دے دی۔ امانت کا اصل منشا رہا بھی زیادہ سے زیادہ حسین نوخیز لڑکوں کو پریاں بنا کر اُن سے زیادہ سے زیادہ گانے سُنوا دینا تھا۔ اندر سبھا کے شروع ہی میں پھراج پری سبھا میں آتی ہے تو پہلے چھند سُناتی ہے اس کے بعد ٹھمری۔ پھر بسنت۔ پھر بسنتی ردیف کے ساتھ ایک غزل۔ اس کے بعد ایک ہولی اور پھر تابڑ توڑ تین غزلیں گاتی ہے تب کہیں جا کر اس کی گلو خلاصی ہوتی ہے اس کے بعد نیلم پری اسٹیج پر نمودار ہوتی ہے شعر خوانی کے علاوہ اس سے بھی چھند۔ ہولی۔ ٹھمری اور غزلوں کی شکل میں کم از کم آٹھ گانے ایک سانس میں سُنوائے جاتے ہیں۔ اس کے بعد یہ پریاں ڈرامے سے بالکل غائب ہو جاتی ہیں۔ ایک ایک کردار کی زبانی آٹھ آٹھ گانوں نے اندر سبھا کو ناٹک کی نسبت محفل سے ہی زیادہ قریب رکھا ہے لیکن چونکہ اس میں ہندی گیت اور رہس کی روایتوں کی گہری پرچھائیں ہے اس لئے نقاد اُسے سبھا کے نام سے پکارتے رہے یہ اور بات ہے کہ اُس میں ڈرامائی عناصر ملتے ہیں جن کی وجہ سے کبھی کبھی اندر سبھا کو اُردو کا اوّلین ڈراما کہا جاتا ہے حالانکہ ڈرامہ نگاری میں اوّلیت کا سہرا امانت کے سر نہیں ہے۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق واجد علی شاہ اختر اُردو کے پہلے ڈرامہ نگار اور اُن کا ڈرامہ "رادھا کنہیا کا قصہ" اُردو کا پہلا ڈرامہ ٹھہرتا ہے۔

اِندر سبھا کی مقبولیت کا ہلکا سا اندازہ اس امر سے ہو سکتا ہے کہ صرف انڈیا ہاؤس لائبریری لندن میں آگرہ۔ امرتسر۔ بمبئی۔ پٹنہ۔ دہلی۔ کانپور۔ کلکتہ۔ لاہور۔ لکھنؤ۔ مدراس اور میرٹھ وغیرہ کے مختلف مطابع کے اُردو۔ دیوناگری۔ گجراتی اور گورمکھی رسم الخط میں ۱۸۶۷ء اور ۱۸۹۲ء کے درمیان چھپے ہوئے کم از کم اکیاون[51] مختلف

ایڈیشن موجود ہیں[1]۔ متعدد ناقدین اور مصنفین مثلاً پروفیسر سید مسعود حسن رضوی۔ نور الٰہی محمد عمر۔ وقار عظیم۔ حافظ شیخ اسمٰعیل۔ عبداللہ فتح پوری۔ نوشرواں جی مہربان جی آرام۔ طالب بنارسی۔ بابو جنیشر داس اور پنڈت بردھی چندر مدھر وغیرہ نے اندر سبھا کو ترتیب و تدوین کے لئے انتخاب کیا یا اس سے اپنے نئے چراغ روشن کئے۔ ڈاکٹر دشرتھ اوجھا ہندی ناٹک کی پیدائش اور ارتقار کی تاریخ لکھتے ہوئے فرماتے ہیں "اس اندر سبھا نامی گیت کاویہ نے ناٹک کے میدان میں اُتھل پتھل مچا دی اندر سبھا کا اثر اتنا آفاقی پڑا کہ مختلف شکلوں میں اس کی نمائش ہونے لگی۔ کٹھ پتلی کا تماشا دکھانے والے اندر سبھا کا کھیل دکھاتے پھرتے۔ میلے ٹھیلے میں "پیسہ تماشا" کی صورت میں اندر سبھا کا کھیل ہونے لگا اسی کی ترغیب سے پارسی تھیٹریکل کمپنی کھل گئیں جو اندر سبھا کو نمونہ مان کر رقص و موسیقی آمیز ناٹک کھیلنے لگیں ادیبوں نے بھی اسی اسلوب پر ناٹک لکھنے شروع کر دئے۔ خود بھارتیندو ہریشچندر نے اندر سبھا کے جوڑ پر "بندر سبھا" نامی ناٹک لکھا۔ (ہندی ناٹک اودبھو اور وکاس ص ۲۶۷-۲۶۸)

امانت کی اندر سبھا کی تصنیف کے تھوڑے ہی دنوں بعد ملک کو ہنگامہ غدر سے دوچار ہونا پڑا لیکن جیسے ہی غدر کا پُر آشوب زمانہ گذرا، اندر سبھا کی تقلید میں کتابوں کی تصنیف شروع ہو گئی۔ انیسویں صدی عیسوی کے ربع آخر میں تو سبھاؤں کی باڑھ سی آ گئی۔

ذیل میں بعض ایسی تصانیف کی فہرست دی جاتی ہے جو اندر سبھا کی تقلید میں اور اس کے اسلوب و انداز میں لکھی گئیں:۔

غالباً ۱۸۵۳ء	اندر سبھا	مداری لال
۱۸۶۲ء	بزم سلیمان	منشی خادم حسین افسوس
مطبوعہ ۱۸۷۰ء	مثنوی اندر سبھا	محمد خاں فقیر شاہ جہاں پوری
۱۸۷۴ء	ناگر سبھا	کالی پرشاد
۱۸۷۷ء	موہن سبھا	شیخ خدا بخش
۱۸۸۱ء	جشن پرستاں بطرز اندر سبھا	لالہ بھیرون سنگھ عظمت

---

[1] ۔ بلوگرافیا اُردو ڈراما از ڈاکٹر نامی۔ طبع اول جلد دوم ص ۱۲۲ تا ۱۲۵۔

	۱۸۸۲ء	سبھا فرخ	روپ کرشن اور امرناتھ
	۱۸۸۲ء	فرخ سبھا و دریائی اندر سبھا۔	حافظ محمد عبداللہ فتحپوری
	۱۸۸۳-۸۴ء	زمرد سبھا	عبدالقادر
	۱۸۸۴ء	نادر سبھا	لالہ خدا بخش غریب عرف منشی تاج بہادر
قریب	۱۸۸۵ء	سوانگ اندر سبھا	فقیر چند بلند شہری
قبل	۱۸۸۵ء	بندر سبھا	بھارتیندو ہریش چندر (متوفی ۷ جنوری ۱۸۸۵ء)
	۱۸۸۶ء	چندر سبھا	مولوی محمد فارغ
قریب	۱۸۸۶ء	کنور سبھا	شاد ہاشمی بوندوی
مطبوعہ	۱۸۸۹ء	نیچر سبھا	عنایت علی بیگ عنایت لکھنوی
قریب	۱۸۹۲ء	ناگر سبھا اور روشن سبھا	مولوی بخش الٰہی نامی
مطبوعہ	۱۸۹۲ء	جلسہ پرستان عرف بزم سلیمان	منشی ایشری پرشاد خوشدل ساکن اٹاوہ
مطبوعہ	۱۸۹۵ء	نشاطِ عشق	کنور محمد معشوق علی خاں بجا
	۱۸۹۹ء	کرزن سبھا	اکبر الٰہ آبادی

ان کے علاوہ امیر الدین کی عشرت سبھا۔ محمد عبدالوحید قیس کی جلسہ پرستان عرف بزم سلیمان۔ اور نامعلوم مصنفوں کی راحت سبھا۔ ہوائی مجلس جدید۔ ناٹک جہانگیر اور تحفہ دلکشا کے نام بھی اس سلسلے میں ملتے ہیں۔[1]

امانت کی اندر سبھا میں اردو غزلوں کے علاوہ ہولیوں۔ ٹھمریوں اور چھندوں کا دل کھول کر استعمال کیا گیا ہے جو تخیل اور اسلوب دونوں اعتبار سے ہندی شاعرانہ روایات سے بے حد متاثر ہیں اس لئے اس کی نقل میں جو کچھ بھی لکھا گیا ہوگا اس پر ہندی اثرات کا کچھ نہ کچھ عکس آنا لازمی ہے۔ امانت کے بعد سب سے زیادہ مشہور اندر سبھا مداری لال کی خیال کی جاتی ہے اس لئے اس پر بھی ہندی اثرات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

اندر سبھا مداری لال۔

سید مسعود حسن صاحب رضوی نے مداری لال کے خلیفہ مُنّے نواب کے حوالے

---

[1] ۔ یہ فہرست زیادہ تر ڈاکٹر نامی کی ہیلو گرافیا اُردو ڈراما طبع اول اور سید مسعود حسن رضوی کے لکھنؤ کا عوامی اسٹیج سے مرتب کی گئی ہے۔

Activate Windows

سے لکھا ہے کہ "مداری لال غالباً قصبہ موہان کے رہنے والے تھے ..... اُن کا قیام لکھنؤ میں تھا عمارتی لکڑی اور پتھر کی تجارت کرتے تھے حسین آباد کے پھاٹک کے قریب ان کی دوکان تھی وہ اَن پڑھ آدمی تھے۔ اندر سبھا کئی آدمیوں نے مل کر تصنیف کی تھی مگر اس کا جلسہ انھوں نے تیار کیا اس لئے اس کی نظموں میں اُن کا نام ڈال دیا گیا بعد کو دوسرے لوگوں نے بعض نظموں کا جگہ جگہ اضافہ کر دیا۔[1]

ہمارے سامنے نولکشور پریس کان پور کی جنوری ۱۸۸۵ء کی مطبوعہ کتاب ہے جس کا نام "اندر سبھا امانت مع اندر سبھا مداری لال" ہے اس کے صفحوں پر حوض میں امانت کی اندر سبھا چلتی ہے اور حاشیہ پر مداری لال کی۔ موخرالذکر کا سالِ تصنیف کتاب سے معلوم نہیں ہوتا لیکن ڈاکٹر نامی نے اُسے ۱۸۵۳ء کی تصنیف بتایا ہے۔ مُنّے نواب اس کو امانت کی اندر سبھا سے پیشتر کی تصنیف بتاتے تھے لیکن رضوی صاحب اس بیان کو کسی غلط فہمی پر مبنی بتاتے ہیں ان کا اعتراض یہ ہے کہ مداری لال کے پلاٹ میں اندر سبھا کا کہیں ذکر ہی نہیں آتا لیکن چونکہ وہ اندر سبھا کے نام سے مشہور ہے اس لئے امانت کی اندر سبھا اس سے پہلے کی تصنیف ثابت ہوتی ہے۔

رضوی صاحب نے خود مداری لال کی کتاب کا نام ۱۸۶۲ء اور ۱۸۶۳ء میں چھپے ہوئے اُس کے دو نسخوں کی بنا پر "ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا" بتایا ہے۔ وہ خود فرماتے ہیں کہ اس کے "معنی یہ ہیں کہ اس کا نام ماہِ منیر ہے مگر لوگ اس کو اندر سبھا کہنے لگے ہیں اگر امانت کی اندر سبھا پہلے سے موجود اور مشہور نہ ہوتی تو اس ناٹک کو اندر سبھا کہنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔"[2]

کم از کم میں اس دلیل کو سمجھنے سے قاصر ہوں۔ اگر امانت کی اندر سبھا کے مشہور ہونے کے بعد لوگوں نے ماہ منیر کو بھی اندر سبھا کہنا شروع کر دیا اور مطبع والوں نے اُس کے اصل نام کے ساتھ "معروف بہ اندر سبھا" کے الفاظ کا اضافہ کر دیا تو اس سے دونوں میں سے کسی کا بھی تقدم زمانی کیونکر ثابت ہوتا ہے اگر مداری لال کی کتاب کا نام محض "اندر سبھا مداری لال" ہوتا تو بات دوسری تھی۔

---

[1] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۱۳۵۔ [2] ۔ ہیلو گرافیا اُردو ڈراما (جلد دوم) سنہ ۱۹۶۷ء ص ۱۲۲

[3] ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۱۴۰

اس کے معنی یہ ہیں کہ مُنّے نواب کے بیان کی نہ کوئی توثیق موجود ہے نہ تردید۔
یہ بہرحال ظاہر ہوتا ہے کہ ایک مطبوعہ کتاب کی حیثیت سے ماہ منیر امانت کی اندر سبھا کی شہرت کے بعد منظرِ عام پر آئی ہے۔

مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے بہت گھٹیا قسم کی ہے۔ پلاٹ کے لحاظ سے بھی وہ امانت سے گئی گذری ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا میں ایک شہزادہ مع اپنے وزیرزادے کے شکار کھیلتے کھیلتے ایک شہزادی کے جنگل میں پہنچ جاتا ہے۔ شہزادہ کو دیکھ کر شہزادی اپنا دل دے بیٹھتی ہے اُس کی سہیلی وزیر زادی شہزادے کو بلا لاتی ہے۔ شہزادہ اور شہزادی بام پر سوتے ہیں وہاں سے شہزادے کو زمرد پری لے اُڑتی ہے۔ شہزادی اور وزیرزادی دونوں جوگنیں بن کر شہزادے کی تلاش میں نکل پڑتی ہیں۔ راستے میں شہزادی ایک تالاب میں پانی پینا چاہتی ہے کہ تالاب میں سے ایک ہاتھ نمودار ہوتا ہے جو شہزادی کو کھینچ لے جاتا ہے۔ اتنے میں شاہ جنات یعنی راجہ اندر وہاں پہنچتا ہے اور ایک دیو کے ذریعے شہزادے کو منگوا کر وزیرزادی کے سپرد کر دیتا ہے۔ زمرد پری کو آگ میں ڈلوا دیا جاتا ہے۔ وزیرزادی شہزادے اور شہزادی کو ملا دیتی ہے۔

اس پلاٹ میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ شکار سے لوٹنے کے بعد وزیرزادہ پلاٹ میں عملاً ایک عضوِ معطل رہ جاتا ہے۔ خیال یہ ہوتا ہے کہ آخر وزیرزادے اور وزیرزادی کا بھی کوئی معاملہ چلے گا لیکن ہماری یہ اُمید پوری نہیں ہوتی۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ تالاب میں سے کس کا ہاتھ نکلا تھا اور شہزادی کس طرح دوبارہ وزیرزادی سے مل گئی۔

مداری لال کی اندر سبھا میں وہ تمام ہندی عناصر ملتے ہیں جن کا ذکر امانت کی اندر سبھا میں آچکا ہے۔ امانت کی طرح مداری لال کے یہاں بھی غزلیں۔ دوہے۔ چھند۔ گیت۔ بسنت۔ ٹھمری اور ہولی سب کچھ موجود ہے بلکہ بارہ ماسہ ان کے یہاں مستزاد ہے۔ بارہ ماسے کی شانِ نزول عجیب ہے۔ جب شاہِ جنات جوگنوں سے ان کا ان کا حال پوچھتا ہے تو شہزادی اور وزیرزادی نبردارِ مثنوی کا ایک ایک شعر پڑھتی جاتی ہیں اس طرح دونوں کی زبان سے بارہ اشعار میں بارہ ماسہ کہلا دیا جاتا

Activate Windows

ہے۔ جس کے شروع کے دو شعر یہ ہیں:

شہزادی: لاگے اساڑھ کیجے اب دشت میں شکار — شاید خدا ملاوے ہمارا وہ گلعذار
وزیرزادی: ساون میں ہو رہی ہے جو برسات کی بہار — بھادوں میں چھائی کالی گھٹائیں ہیں بے شمار

اِن ابیات میں بارہ ماسے کی فضا بالکل مفقود ہے لیکن اسے ایک ہندی ادبی روایت کی ناکام تقلید ضرور کہنا پڑے گا۔

مداری لال کے یہاں جو گیت ہیں ان میں ہندی اثرات امانت کی نسبت زیادہ گہرے ہیں۔ بعض گیت تو امانت کے گیتوں سے ٹکر لیتے ہیں بلکہ کہیں کہیں ان کی بندش امانت کی ٹھمریوں کی بندش سے چُست تر ہے اُن کی روانی اور آمد کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مداری لال موسیقی سے اچھی طرح آشنا تھے۔ ذیل میں دو نمونے نقل کیے جاتے ہیں:

(۱) - بن پیا رات لگے موہے بھاری — سکھی برکھا رُت ادھکاری
دامنی دمک دمک دمکاری — کوئل کوکت کاری،
پاپی پپیہا میرو پران لیت ہے — میں برہا کی ماری — بن پیا.....
..... نین نیند گئی ہے اُن بن — تلپت میں دئی ماری
نس دن جوت برت برہا میں — اُٹھت نہیں دُکھ بھاری
کہو مداری لال پیا سے — اب تو سدھ لیو ہماری
بن پیا رات لگے موہے بھاری

---

(۲) - جب سے سیاں میری سُدھ بسرائی — ترپ ترپ جیا جائی ہو
کن سوتن ٹونا کر دینا — آ پیارے کو مل جائی ہو
ایسے کٹھن سے پریت لگائی — من میرو پچھتائی ہو
نیک مداری لال سے آؤ — شہزادے کو جائی ہو

مُنّے نواب کے بقول مداری لال اَن پڑھ تھے لیکن ان گیتوں اور ٹھمریوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا مصنف امانت کی نسبت ہندی سے کہیں اچھی طرح واقف تھا ان میں ہندی الفاظ کی در و بست امانت کے مقابلے میں زیادہ چُست ہے اور ہندی

گیت کاویہ کی روایتوں کی پوری طرح تقلید کی گئی ہے۔

مداری لال کی اندر سبھا میں ہولیاں بھی آتی ہیں لیکن وہ امانت کی ہولیوں کے مقابلے میں پست ہیں اُن میں ہولی سے متعلق روایات اور تلازمات کی موجودگی کے باوجود امانت کی ہولیوں کی سی اُٹھان اور رنگینی غائب ہے۔ نمونہ یہ ہے:

موہے دیت درس نہیں ایک بار — مورے من نہیں مانت کرت کرار
اورن کے سنگ اُرادت پھاگ کھیلت ہو بارہا — ہم تو جرت برت ہوری سی برہا کی ہے مار مار
کوؤ گلال ملت گالن میں کوؤ چلت گلے بہیاں ڈار — ہم پر سب روپ رنگ برست ہے پچکاری کی بھری پھوار
داس مداری صاحب کی بلہاری تن من دھن سب ڈاروں وار — آخر کو کوؤ آن ملاؤ تن من دھن سب ڈاروں وار

ظاہر ہے اِس ہولی کو امانت کی ہولیوں کے مقابلے میں نہیں رکھا جاسکتا۔

امانت ہوں یا مداری لال، دونوں واجد علی شاہی دَور کی پیداوار تھے۔ واجد علی شاہ کا رُجحان خود اُن کی ٹھمریوں سے ہندی کی طرف ظاہر ہے غالباً انھیں کے بنائے ہوئے رہسوں کو نمونہ مان کر یہ سبھائیں لکھی گئیں اور اسی لیے اُن میں ہندی آب و رنگ پوری طرح سے نمایاں ہیں!

بہادر شاہ ظفر (متوفی ۷ نومبر ۱۸۶۲ء)

سلطنتِ لکھنؤ کی معزولی کے ایک سال سات مہینے اور تیرہ دن بعد ۲۰ ستمبر ۱۸۵۷ء کو دہلی کے شاہی محل پر انگریزی پرچم لہرا گیا۔ قلعہ معلی کی سربلند برجیاں میجر ہڈسن کے قدموں پر جھک گئیں۔ سلطنتِ مغلیہ کا خاتمہ ہوگیا۔

میجر ہڈسن نے اپنے میمائر "دہلی میں ایک سپاہی کی زندگی کے بارہ سال" میں ۲۵ ستمبر ۱۸۵۷ء کی تاریخ کے ذیل میں لکھا ہے:-

"چوبیس گھنٹے کے اندر ہم نے خاندان تیموریہ کے تمام افراد کو ٹھکانے لگا دیا ..... میں بے رحم نہیں ہوں لیکن مجھے اعتراف ہے کہ اِن بدبختوں کے وجود سے زمین کو پاک کرنے کا جو زرّیں موقع مجھے میسّر آیا میں اس پر بے حد خوش ہوں۔" [1]

مغل شہزادے ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر محلوں سے گرفتار کیے جا چکے تھے لیکن ابھی

---

[1] مضمون مطبوعہ انڈین اکسپریس دہلی۔ ۱۳ جون ۱۹۶۹ء ص ۳۔

بہادر شاہ ظفر کی گرفتاری باقی تھی۔ ہڈسن کے الفاظ میں "شاہ ظفر نے خود کو ہمایوں کے مقبرے کے دروازے کے پاس کسی پرانی عمارت میں چھپا رکھا تھا آخر وہ باہر لائے گئے لیکن آج وہ اس شاہانہ شخصیت کے مالک نہ تھے جس کے اشارے پر ہزاروں انسانوں کی زندگی اور موت کا انحصار تھا بلکہ وہ کبرسنی سے جھکے ہوئے بے بسی کی ایک مجسّم تصویر تھے۔ انھوں نے ایک میلی سی چادر سے چہرہ چھپا رکھا تھا اُن کی زبان سے تین بار "ہڈسن بہادر۔ ہڈسن بہادر۔ ہڈسن بہادر" نکلا اور بڑی مشکل سے صرف اتنا کہہ پائے "گورا لوگ کے ہاتھوں سے بے عزت ....." اور ہڈسن بہادر نے انھیں یقین دلایا کہ "بے عزت نہیں ہونے پاؤ گے"۔ بادشاہ کو گرفتار کرکے ایک پالکی میں سوار کیا گیا۔ پالکی لاہوری دروازے کے قریب پہنچی تو ایک سنتری نے ڈپٹ کر آواز دی "پالکی میں کون ہے؟" "شہنشاہِ دہلی" ایک حقارت آمیز جواب دیا گیا اور پالکی آگے بڑھ گئی۔ [1]

بادشاہ کو فوجی پہرے میں لال قلعے کے اندر قید کر دیا گیا۔ چند دن کے بعد "میجر ہڈسن" بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا۔ غلو آمیز فوجی سلام دینے کے بعد اُس نے ریشمی کپڑے سے ڈھکے ہوئے طشتوں کی طرف اشارہ کیا جنھیں فوجی سپاہی اُٹھائے ہوئے تھے اور نہایت ادب کے ساتھ عرض کیا "بادشاہ سلامت۔ کمپنی نے آپ سے دوستی کے اظہار کے لیے آپ کی خدمت میں یہ تحفہ نذر کیا ہے۔ سپاہیوں نے طشت آگے بڑھائے کپڑا اٹھایا گیا اُن میں تین شہزادوں کے تازہ کٹے ہوئے سر رکھے تھے۔ "الحمدللہ" بادشاہ کی زبان سے نکلا اور انھوں نے منھ پھیر لیا۔ [2]

---

[1] مضمون مطبوعہ انڈین اکسپریس دہلی۔ ۱۳ جون ۱۹۶۹ء ص ۳۔

[2] ..... "بدقسمت بادشاہ ظفر" مضمون از اشوک مہاجن مطبوعہ دھرم یگ ۲۲ فروری ۱۹۷۱ء ص ۵۔
(نوٹ۔ ڈاکٹر سُدھیندر کمار کا کہنا ہے کہ ظفر کے سامنے شہزادوں کے سر لال قلعہ میں نظر بند کیے جانے کے بعد نہیں بلکہ پہلے پیش کیے گئے تھے۔ ہمایوں کے مقبرے سے گرفتاری کے بعد جب وہ فیروز شاہ کوٹلہ کے سامنے خونی دروازہ کے پاس پہنچے تو راستے ہی میں انھیں یہ تحفہ پیش کر دیا گیا تھا۔ بحوالہ دھرم یگ ۱۵ مارچ ۱۹۷۱ء ص ۵)

Activate Windows

فوجی کمیشن نے شاہ ظفر کے مقدمے کی ایک مضحکہ انگیز سماعت کے بعد ۲۷ جون ۱۸۵۸ء کو انھیں جلاوطنی دوام کی سزا سنا دی۔ بادشاہ سلامت رنگون کے لئے روانہ کر دئے گئے لیکن دہلی کے اس بدنصیب مغل تاجدار کو ذلت کی انتہا دیکھنی باقی تھی راستے میں الٰہ آباد کے قریب بادشاہ کو رات گذارنی پڑی۔ انھوں نے ایک چارپائی مہیا کرنے کی درخواست کی لیکن قیدی کو یہ حقیر مراعات بھی کیسے دی جا سکتی تھی انھیں زمین پر سونے کا حکم دیا گیا۔ فوجی پہرے میں وہ رنگون بھیج دئے گئے۔ ۷ نومبر ۱۸۶۲ء کو وہیں سلطنتِ مغلیہ کی یہ آخری شمع گل ہو گئی۔

لکھنؤ کے آخری حکمراں واجد علی شاہ اختر کی طرح دہلی کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر بھی اُردو کے شاعر تھے اُن کی کلیات میں چار دیوان شامل ہیں یہ امر باعثِ حیرت و استعجاب ہے کہ خاقانی ہند اُستاد ذوق اور مرزا غالب جیسے اُردو فارسی شعراء کے حلقے میں پھنسے رہنے کے باوجود شاہ ظفر کی کلیات میں ایسے کلام کی کمی نہیں جو ہندی سے پوری طرح سے متاثر ہے۔ اس کی زبان۔ محاورے اور الفاظ اُردو سے دور اور ہندی سے قریب ہیں۔ اگر رسم الخط کا پردہ اُٹھا دیا جائے تو اُسے ہندی شاعری کا نمونہ تسلیم کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہو سکتی۔ ذرا یہ ابیات ملاحظہ کیجئے:۔

دُنیا ایک سرا ہے اس میں کر لو رین بسیرا — اتنے پاؤں پسارے تم نے کس غفلت نے گھیرا
شوق رنگ اس دُنیا کا تو ہے سپنے کا سا لیکھا — کیا دیکھو گے سپنے میں اور دیکھا تو کیا دیکھا
اچھا اپنا ٹھور لگاؤ پھرو نہ ڈانوا ڈول — تھے وہ لوگ سیانے جنھانے اتھے یہ دو بول
ہوئے اپنی سکت کہاں سے جو تم سے لگاؤں لاگ — آپ ہی تم نے موہ لگایا دھن دھن میرے بھاگ
اس دُنیا وچ ہم نے دیکھے دُکھ پر دُکھ دن رین — ایسے دُکھ کی گھر وچ تم جو ڈھونڈھو سکھ چین
جن کے پیچھے جگ وچ ہم نے اپنا سب کچھ کھویا — انت سمے اُن اپنوں میں سے اپنا کوئی نہ ہویا[1]

ان متفرق ابیات میں نہ صرف رین بسیرا۔ سپنے کا سا لیکھا۔ دھن دھن میرے بھاگ اور دن رین جیسے استعارے ہندی سے مستعار ہیں بلکہ ان کی بحر۔ انداز بیان اور تخئیل سب کچھ ہندی سے متاثر ہے۔ انھیں آسانی سے ہندی دوہوں کا چربہ کہا جا سکتا ہے۔

[1] کلیات ظفر۔ دیوان سوئم۔ مطبع نول کشور کان پور۔ ۱۸۸۷ء ص ۱۹۴-۱۹۵

ظفر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جو مطلع۔ مقطع اور قافیوں کی ترتیب کے لحاظ سے مروجہ اُردو غزل کا تتبع کرتی ہیں لیکن بحر اور زبان کے اعتبار سے وہ بالکل ہندی ہیں۔ ایسی ایک غزل کے چند اشعار یہ ہیں:۔

پیم اگن نت موہے جرا دے یا کا بھید کہوں کاسے — پی ہو پاس تو جی ہو ٹھنڈا اپنی بپتا کہوں واسے
رتیاں گجاروں رووت رووت دن کو گجاروں آہاں کھینچ — میرے من کی موسوں نہ پوچھو پوچھی میری بپتا سے
یا ہی برہا دُرجن ہووے یا ہی برہا سرجن ہووے — نا چھوٹے یا برہا موسوں نا چھوٹوں میں برہا سے
نین کھلے کچھ اور ہی دیکھوں موندوں تو کچھ اور ہی اور — کوؤ واکو سانچ نہ جانے دیکھی بات کہوں جا سے

من کے اندر پیا قلندر تیرے ظفر وہ آن بسا
کام پڑو جب واسے تہارو کام رہا کیا دُنیا سے[1]

اس غزل کو خود دیوان میں "بزبانِ بھاکھا" کہا گیا ہے۔ قابلِ توجہ امر یہ ہے کہ اس میں اظہار جذبات غزل کی مروجہ ہیئت کے باوجود ہندی شاعری کی تقلید میں عورت کی زبان سے کیا گیا ہے۔ "پی ہو پاس تو جی ہو ٹھنڈا" اس کا ثبوت ہے۔ پیم اگن۔ بپتا۔ برہا۔ درجن اور سرجن جیسے الفاظ نے اس کی فضا کو بالکل ہندی بنا دیا ہے۔ ہلکے پھلکے اور آسان ہندی الفاظ بلکہ ہندو گھرانوں کی عام زبان کا نمونہ ظفر کی ذیل کی غزل میں ملتا ہے۔

سُن ری سہیلی موری پہیلی بابل گھر میں رہی البیلی — مات پتا نے لاڈ سے پالا ایک بہن تھی ایک بھنیلی
یوں ہی بہت دن گڑیاں کھیلی کبھی اکیلی کبھی دُکیلی — جس سے کہا چل تماشہ دکھلا اُس نے اُٹھا کر گود میں لے لی
کچھ کچھ مونہی سمجھ جو آئی اک جا ٹھہری موری سگائی — آون لاگے بامھن نائی کوئی لے روپیا کوئی لے دھیلی
بیاہ کا مورے سماں جب آیا تیل چڑھایا منڈھا چھوایا — سالو سوہا سبھی پنھایا مہندی سے رنگ دئے ہاتھ ہتھیلی
... سکھی پیا کے ساتھ گئی میں ایسی گئی پھر وہیں رہی میں — کس سے کہوں دُکھ ہائے دئی میں سیاں نے موری بانہہ گہیلی
ساس جو چاہے سوئی سناوے نند بھی بیٹھی بات بناوے — کیا کروں کچھ بن نہیں آوے جیسی پڑی میں ویسی ہی جھیلی
جیا بیاکل رووت انکھیاں کہاں گئی سب سنگ کی سکھیاں — شوق رنگ گڑیاں طاق میں رکھیاں نہ وہ گھر ہے نہ وہ حویلی[2]

ہندوستانی معاشرت۔ رسم و رواج اور ایک شریف گھرانے کی لڑکی کے جذبات کا کتنا دردانگیز اور پُراثر بیان ہے اگر کوئی ہندی شاعر بھی ان جذبات کی مرقع کشی کرے گا تو اس سے

[1] کلیات ظفر۔ دیوان سوئم۔ ص ۱۹۳

[2] بحوالہ "ہندی اُردو اور ہندوستانی" از پدم سنگھ شرما ۱۹۵۱ء۔ ص ۱۱۲۔

Activate Windows

بڑھ کر اور کیا کہے گا۔

پدماوت اور اُس کے تراجم۔

اُردو ادب میں جتنے بھی ہندی ادبی تصورات ملتے ہیں ان میں سے اکثر و بیشتر کا ماخذ جائسی کی پدماوت میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ طوطے کی زبانی تعریف سُن کر تلاشِ محبوب میں جوگی بن کر نکل پڑنے کی روایت۔ جوگیوں کی ہیئت کذائی اور ان کے لوازمات۔ بارہ ماسے کی صورت میں ہجر و فراق کا بیان۔ تالابوں اور دریاؤں میں پری جمال دوشیزاؤں کے لہو و لعب۔ دیوی دیوتاؤں کا انسانی شکل میں نمودار ہو کر افرادِ قصہ کی مدد کرنے کا تصور۔ باغوں، جنگلوں اور سمندروں کے مناظر۔ بسنت۔ پھاگ۔ جوتش۔ دشا شول۔ یوگنی چکر اور نکشتروں کے بیانات۔ پدمنی چترنی ہنسنی اور سنکھنی عورتوں کی پہچان اور تقسیم۔ ہندی ادب کے مانوس برگ و شجر اور وحوش و طیور۔ غرضیکہ وہ تمام تخیلات جن سے آنے والی نسلوں نے اُردو ادب کی تزئین و آرائش کا کام لیا اُن کے لئے ہم کسی نہ کسی طرح جائسی کے خوشہ چین قرار پاتے ہیں۔

ہندی ادب میں پدماوت کی مقبولیت کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ منجھن نے مدھومالتی۔ عثمان نے چترآولی۔ شیخ نبی نے گیان دیپ۔ جان کوی نے کتھا چھیتا۔ قاسم شاہ نے ہنس جواہر۔ نور محمد نے اندراوتی اور نہ معلوم دوسرے کتنے شعراء نے اپنی تصانیف کے لئے پدماوت کا نمونہ بنایا۔ اس کی دوہے چوپائی کی ترتیب اور زبان کی مقبولیت کا زندہ ثبوت یہ ہے کہ پدماوت کے تقریباً پینتیس ۳۵ سال بعد سن ۱۵۴۵ء (چیت نوی منگلوار سمت ۱۶۰۱) میں تلسی داس نے اپنی غیر فانی اور شہرہ آفاق تصنیف رام چرت مانس کی ہیئتی ترتیب میں جائسی کا ہی تتبع کیا۔ زبان کے معاملے میں تو پدماوت اور مانس کی مماثلت کا یہ حال ہے کہ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جنھیں سوائے جائسی اور تلسی داس کے کسی اور مصنف نے استعمال نہیں کیا۔ آچاریہ رام چندر شکل نے تو یہاں تک کہا ہے کہ تلسی داس کی بھاشا کو مکمل طور سے سمجھنے کے لئے جائسی کی بھاشا کا مطالعہ نہایت ضروری ہے[1]

بدنصیبی سے دُنیا کے بہت سے معروف مصنفوں کی طرح جائسی کے مکمل حالاتِ زندگی

[1] ۔ جائسی گرنتھاولی مرتبہ آچاریہ رام چندر شکل ۔ دیباچہ طبع اول ص ۱۔

بھی معلوم نہیں۔ حتیٰ کہ اُن کی تاریخ پیدائش اور سنِ وفات کے متعلق بھی یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ ہماری معلومات کا خلاصہ یہ ہے کہ ملک محمد جائسی نویں صدی ہجری میں پیدا ہوئے اور ۹۴۷ ہجری میں وہ بقید حیات تھے۔ قاضی نصرالدین جائسی نے اپنی ایک یادداشت میں جائسی کی تاریخ وفات ۴ رجب ۹۴۹ ہجری (۳ اکتوبر ۱۵۴۲ء) بتائی ہے[1] لیکن اس کی صحت کی کوئی توثیق نہیں ہوتی۔ جائسی غازیپور (اترپردیش) میں پیدا ہوئے تھے لیکن جائس کے محلہ کنچانے میں آکر رہنے لگے اور جائسی کہلائے۔ وہ ایک تارک الدنیا صوفی فقیر تھے اور بعض روایتوں کی بنا پر انھیں ایک یوگی بتا کر بعض کرامات بھی اُن سے منسوب کی جاتی ہیں۔ امیٹھی کے راجا کو اُن سے بے حد عقیدت تھی۔ آخر عمر میں جائسی امیٹھی کے جنگلوں میں رہنے لگے تھے وہیں غلطی سے کسی شکاری کی گولی سے ان کی موت واقع ہوگئی۔ امیٹھی میں اب بھی ان کی قبر موجود ہے۔ جائسی کی متعدد تصانیف بتائی جاتی ہیں جن میں اکھراوٹ۔ آخری کلام اور پدماوت زیادہ مشہور ہیں۔ پدماوت اُن کا شاہکار ہے۔

پدماوت کے سالِ تصنیف کے بارے میں محققین میں شدید اختلاف ہے جس کی اصل وجہ خود پدماوت کی داخلی شہادتوں کا تضاد ہے۔ پدماوت کے قدیم مخطوطات میں آغازِ ہی میں یہ بیت ملتی ہے:۔

سن نو سے ستائیس اہے ۹۲۷ کتھا ارمبھ بین کوی کہے

(سن نو سو ستائیس ہے (کہ) کتھا کے آرمبھ یعنی آغازِ داستان کے بین (الفاظ۔ کلام) شاعر کہتا ہے) یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اودھی میں اہے اور کہے (بقافیہ ہے اور طے) زمانہ حال کو ظاہر کرتے ہیں اور ان کے معنی بالترتیب 'ہے' اور 'کہتا ہے' ہوں گے جبکہ 'اہے' اور 'کہے' (بقافیہ جسے اور بہے) سے زمانہ ماضی ظاہر ہوتا ہے جن کے معنی "تھے اور کہے تھے" ہوں گے ظاہر ہے اور اُردو رسم الخط میں یہ دونوں قافیے دونوں طرح پڑھے جاسکتے ہیں۔ پدماوت میں ایک طرف زمانہ آغازِ تصنیف کی یہ بیت ملتی ہے اور دوسری طرف اس میں شاہِ وقت کی حیثیت سے شیر شاہ سوری کی مدح کی گئی ہے حالانکہ ۹۲۷ ہجری میں ابراہیم لودی (۱۵۱۷ تا ۱۵۲۶ء) کی حکومت تھی۔ شیر شاہ ۹۲۷ کے بیس ۲۰ سال بعد تخت نشین ہوا۔ وہ ۱۷ مئی ۱۵۴۰ء (۹۴۷ ہجری) کو قنوج کی لڑائی میں ہمایوں کو شکست دے کر دہلی کا بادشاہ بنا۔ رسم اجیوشی

[1] ۔ جائسی گرنتھاولی۔ مرتبہ آچاریہ شکل۔ طبع پنجم سمت ۲۰۰۸۔ دیباچہ ص ۸۔

۲۶ جنوری ۱۵۴۲ء کو ادا ہوئی ۲۲ مئی ۱۵۴۵ء کو اس کا انتقال ہوگیا۔[1]

پدماوت کا ایک قدیم بنگلہ ترجمہ علاؤل نامی شاعر کا ۱۶۴۵ اور ۱۶۵۲ء کے درمیان کسی وقت کا کیا ہوا ملتا ہے اس میں بھی پدماوت کا سنہ تصنیف ۹۲۷ ہجری اور ساتھ ہی شیر شاہ سوری کی تعریف ملتی ہے۔ متعلقہ بنگلہ متن یہ ہے:

एई पुस्तक उत्पन्न हओनेर कथा
ایئی پستک اتپن ہوَنیر کتھا (اس کتاب کی تصنیف کی داستان)

शेख मुहम्मद मति यखने रचिल पथी
(شیخ محمد متی۔ یکھنے رَچِل پتھی۔ یعنی فاضل شیخ محمد نے جب پوتھی کی تصنیف کی)

संख्या सप्त विंश नव शत
(سنکھیا سپت وِنش نوشت یعنی تعداد سات بیس نو صد یا نو سو ستائیس)

यखन रचिल शेखे पुथि पदमावती
یکھن رَچِل شیخ پُتھی پدماوتی

दिल्लीश्वर छिल शेरशाहा नरपति
دلّیشور چھِل شیر شاہا نرپتی[2]

(جب شیخ نے پدماوتی پوتھی لکھی۔ دلّی کے بادشاہ شیر شاہ نرپتی رہے تھے)

جائسی کی پدماوت میں شیر شاہ کو نہ صرف سلطانِ دہلی کہا گیا ہے بلکہ اس کے آفتابِ اقبال کو روئے زمین پر چمکتا ہوا بتایا ہے اس کے دربار کی رونق و سطوت۔ اس کی عدل گستری۔ جود و سخا حتیٰ کہ ذاتی وجاہت تک کی مدح سرائی کے لئے پورے پانچ کڑوک (بند) وقف کئے گئے ہیں۔[3] ظاہر ہے ۹۲۷ ہجری میں شیر شاہ کوئی قابلِ توجہ ہستی نہ تھی نہ وہ سلطانِ دہلی تھا اس لئے شاہِ وقت کی حیثیت سے اس کی مدح کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ یہی تضاد محققین کے لئے دردِ سر بنا ہوا ہے۔

اس تضاد کی ایک توجیہ تو یہ کی جاتی ہے کہ شائد پدماوت کی تصنیف تو ۹۲۷ھ میں ہی ہوئی لیکن شیر شاہ کی مدح اس کے بادشاہ ہونے کے بعد اس میں شامل کر دی گئی۔ ظاہر ہے یہ قیاس کافی کمزور ہے کیونکہ پدماوت کا آج تک ایک بھی ایسا نسخہ نہیں ملا جس میں

[1] ۔ ایں ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا۔ ڈاکٹر مجومدار۔ ۱۹۶۱ء ص ۴۳۸-۴۳۹

[2] ۔ پدماوتی (بنگلہ) از علاؤل۔ مرتبہ ڈاکٹر ستینہ رنجن گھوشال ۱۹۶۲ء ص ۱۷

[3] ۔ پدماوتی (ایضاً) ص ۷۔ [4] ۔ پدماوت از ملک محمد جائسی۔ دوہا نمبر ۱۳ تا ۱۷۔

شیر شاہ کی مدح نہ ہو اور یہ ماننا مشکل ہے کہ بیس سال تک پدماوت کا کوئی نسخہ تیار ہی نہ کیا گیا ہو۔ ایک اور قیاس یہ پیش کیا جاتا ہے کہ شاید پدماوت کی تصنیف ۹۲۷ ہجری میں شروع ہوئی لیکن وہ مکمل بیس برس بعد شیر شاہ کے عہدِ حکومت میں ہوئی لیکن سوال یہ ہے کہ اگر جائسی نے مثنوی کی روایت کو قائم رکھنے کے لئے کتاب کی تکمیل کے بعد شاہِ وقت کی مدح کہکر کتاب کے شروع میں شامل کی تو مثنوی کی ایک دوسری روایت جس کے مطابق عموماً سنہ تصنیف کتاب کے آخر میں قطعہ تاریخ کی شکل میں دے دیا جاتا ہے کیوں نظر انداز کر دی خصوصاً ایسی حالت میں جبکہ کتاب کا سالِ آغاز دیا ہوا تھا اور اس میں اور سالِ اختتام میں بیس سال کے طویل عرصے کا فرق تھا۔ اس کا جواب صرف یہی ہے کہ پدماوت شیر شاہ کے عہد ۹۴۷ ہجری میں شروع ہوئی اور اسی سال میں ختم ہوئی اس لئے سالِ آغاز لکھنے کے باوجود تاریخ اختتام دینے کی ضرورت نہ سمجھی گئی۔ چونکہ پدماوت کے مخطوطات صرف اُردو رسم الخط میں ملتے ہیں اور اُردو میں سینتالیس[4] اور ستائیس[2] میں التباس ہونا عین اغلب ہے اس لئے علاؤل نے یا کسی اور نے سینتالیس[4] کو ستائیس پڑھ لیا اور پھر یہی سنہ چل نکلا۔

یہ عجیب بات ہے کہ خود علاؤل کی پدماوتی (بنگلہ) کے مرتب ڈاکٹر گھوشال اپنے دیباچے کی پہلی ہی سطر میں[1] ملک محمد جائسی دوہا ۱۵۴۰ء کے لگ بھگ لکھی گئی پدماوت کا ذکر کرتے ہیں۔ ۱۵۴۰ء کا متوازی ہجری ۹۴۷ ہی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت نے تو "سن نو سے سینتالیس اسے" کو ہی صحیح متن مانا ہے[2]۔ آچاریہ رام چندر شکل نے اپنی مرتبہ "جائسی گرنتھاولی" کے پہلے ایڈیشن میں ۹۴۷ ہجری ہی اختیار کیا تھا لیکن علاؤل کا بنگالی ترجمہ روشنی میں آنے کے بعد گرنتھاولی کے تیسرے ایڈیشن میں انھوں نے ۹۲۷ ہجری کر دیا۔ ڈاکٹر واشو دیو شرن اگروال نے اپنی مرتبہ پدماوت کے متن میں ۹۲۷ھ ہی دیا ہے[3]۔ لیکن مولانا آزاد لائبریری علیگڑھ یونیورسٹی میں پدماوت کا آج سے قریب ڈھائی سو سال پہلے یعنی ۱۱۳۵ ہجری / ۱۷۲۳ء میں سید علی احمد کا مکتوبہ ایک

[1] ۔ پدماوتی (بنگلہ) از علاؤل مرتبہ ڈاکٹر گھوشال ۱۹۶۲ء دیباچہ ص ۱۔

[2] ۔ پدماوت مرتبہ ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت طبع اول ۱۹۶۳ء ص ۱۸۔

[3] ۔ پدماوت مرتبہ ڈاکٹر واشو دیو شرن اگروال ۱۹۶۱ء ص ۲۷

مخطوطہ اُردو رسم الخط میں موجود ہے (نشان۔ ادب ہندی بھاشا۔ ۲/۱۵۷ مخطوطات سیکشن) اس میں صاف طور سے "سن نو سے سینتالیس اہے" دیا ہوا ہے۔ شیر شاہ سوری کی مدح اور سنہ آغاز نظم کرنے کے باوجود سنہ اختتام نہ دینے سے ظاہر ہے کہ پدماوت کا سن تصنیف ۹۴۷ ہجری (سنہ ۱۵۴۰ء) ہی صحیح ہے۔[1]

پدماوت کا قصہ صاف طور سے دو حصّوں میں منقسم ہے۔ سنگھل دیپ سے رتن سین کی پدماوتی کے ساتھ واپسی تک کہانی کا ایک جزو ہے اور باقی دوسرا۔ پہلے حصّے کو جو یقینی طور سے خیالی ہے جائسی کے دماغ کی پیداوار سمجھا جاتا ہے اور دوسرا نیم تاریخی۔ حالانکہ یہ دونوں ہی باتیں کلیتاً صحیح نہیں ہیں۔

پہلے حصّے کا ماخذ راجستھان میں مشہور بہت سی قدیم لوک کتھائیں ہیں جن میں رتن سین کی بہادری، پدمنی کی عصمت مآبی اور گورا بادل کی جانبازی کے گیت گائے جاتے ہیں۔ ان لوک کتھاؤں کی بنیاد پر بہت سی کتابیں بھی ملتی ہیں۔ جبک مل کی نثری تصنیف "گورا بادل ری بات" (زمانہ تصنیف نامعلوم) اور ہیم رتن کی منظوم تصنیف "گورا بادل ری چوپئی" مصنفہ ۱۵۸۸ (اس سلسلے میں خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان دونوں تصانیف کی کہانی جائسی کی پدماوت سے بے حد مماثل ہے۔[2] اودھ میں بھی "پدمنی اور ہیرامن طوطے" کی کہانی اب تک عموماً اسی طرح کہی جاتی ہے لیکن اس میں رتن سین یا علاء الدین کا نام نہیں لیا جاتا بلکہ "ایک راجا تھا۔ ایک دہلی کا بادشاہ تھا" کہہ کر کہانی سُنائی جاتی ہے۔[3] معلوم ہوتا ہے جائسی نے اس مشہور کہانی کو ہی بنیاد مان کر پدماوت کی تخلیق کی ہے۔

قصّے کا وہ حصّہ جس میں پدمنی کا عکس آئینے میں دیکھنے اور ڈولیوں کا ذکر ہے۔ نیم تاریخی بتایا جاتا ہے لیکن اس کی تاریخی صحت کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ کسی ہم عصر فارسی تاریخ میں اس کا ذکر تک نہیں آتا انتہا یہ ہے کہ امیر خسرو جو خود علاء الدین خلجی

[1] ۔ پدماوت کے زمانہ تصنیف کی مزید بحث کے لئے دیکھئے۔ جائسی گرنتھاولی (آچاریہ شکل) دیباچہ سنہ ۱۹۴۶ء و۔ پدماوت (ڈاکٹر اگروال) سنہ ۱۹۶۱ء ص ۴۴ تا ۴۷۔ پدماوت (ڈاکٹر گپت) سنہ ۱۹۶۳ء دیباچہ ص ۱ تا ۵۔

[2] ۔ بحوالہ پدماوت (ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت دیباچہ ص ۵ تا ۱۳۔

[3] ۔ جائسی گرتھاولی (آچاریہ شکل) طبع پنجم۔ دیباچہ ص ۶)

کی لڑائیوں کے عینی شاہد تھے اور جنھوں نے علاء الدین خلجی کے کردار کے پست پہلوؤں کو نمایاں کرنے سے بھی گریز نہیں کیا اس بارے میں بالکل خاموش ہیں۔ یہ قصہ سب سے پہلے ٹاڈ کی راجستھان میں نظر آتا ہے۔ ٹاڈ اپنے کسی تاریخی ماخذ کا ذکر نہیں کرتے بلکہ اس بارے میں وہ "بھاٹوں اور چارنوں" سے استفادے کا اعتراف کرتے ہیں۔ ٹاڈ نے اپنی تاریخ جائسی کے بہت بعد لکھی ہے ممکن ہے اُس نے پدماوت اور اس کے قصّے کی غیر معمولی شہرت سے متاثر ہو کر ہی اس روایت کو اپنا لیا ہو۔ ٹاڈ ہی سے بعد کے تاریخ نگاروں نے اسے نقل کرنا شروع کیا ہے۔

کچھ بھی ہو پدماوت ہندی ادب کا ایک بیش بہا شاہکار ہے جس میں قدیم ہندی تصورات کی مکمل طور سے عکاسی ملتی ہے۔ ہندی ادب میں عشقیہ داستانوں کا مرکزی کردار عموماً ہیروئن کا شوہر ہوتا ہے پدماوت میں ناگ متی اور پدمنی دونوں ہمارے سامنے پتی ورتا بیویوں کی حیثیت سے آتی ہیں۔ ناگ متی کے بارہ ماسے میں جائسی نے ایک عجز زدہ ہندو عورت کا دل چیر کر رکھ دیا ہے لیکن جائسی صوفی شاعر تھے ان کا محبوب حقیقی خدا تھا چنانچہ جائسی پدماوت کے آخر میں ساری کہانی کو محض ایک تمثیل بتاتے ہیں جس کے مطابق رتن سین سالک ہے اور پدمنی محبوبِ حقیقی۔ اس کے حصول کی راہ دکھانے والا پیر طریقت ہیرامن توتا ہے۔ ناگ متی منزلِ مقصود تک باریابی کے راستے میں دُنیا کے جھمیلوں کا نام ہے چتوڑ جسم اور دل اس کا درجہ ہے۔ راگھو چیتن شیطان اور علاء الدین 'مایا جال' ہے۔[1]

ہندوستان کی مختلف زبانوں میں پدماوت کے جو تراجم ملتے ہیں اُن میں غالباً قدیم ترین ترجمہ بنگلہ زبان میں 'علاؤل' نامی شاعر کا پدماوتی کے نام سے کیا ہوا ہے جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ علاؤل کا پورا نام معلوم نہیں لیکن قیاس یہ کہتا ہے کہ جس طرح نذرالاسلام کو بنگالی نذرُل کے نام سے پکارتے ہیں اسی طرح علاؤل، علاء الحق یا علاء الحسن جیسے کسی نام کا مخفف ہے۔ علاؤل اراکان (بنگال) کے راجہ 'تھدومن تار' کے درباری شاعر تھے اور انھیں کے عہدِ حکومت (۱۶۴۵-۱۶۵۲ء) میں اُن کے وزیر مگن ٹھاکر کے ایما پر انھوں نے پدماوت کا ترجمہ کیا بلکہ صحیح یہ ہے کہ

[1] ۔ پدماوت۔ جائسی۔ آپ سہار بحوالہ جائسی گرنتھاولی مرتبہ آچاریہ شکل طبع پنجم ص ۳۰۱۔

Activate Windows

پدماوت کی کہانی لے کر اس میں حسب منشا کمی بیشی کر کے بنگلہ زبان میں پدماوتی لکھی۔ پدماوتی کے مرتب ڈاکٹر گھوشال کی حتمی رائے یہ ہے کہ پوری پدماوتی علاؤل کی تصنیف نہیں ہے بلکہ قید خانے سے رتن سین کی رہائی کے بعد کا حصہ کسی گھٹیا قسم کے دوسرے شاعر کی تصنیف ہے۔ بنگلہ کے علاوہ پشتو میں بھی پدماوت کے ترجمے کئے گئے ہیں پشتو میں ایک ترجمہ ابراہیم نے اور دوسرا ملا گل احمد بچیاغی نے قصہ شہزادہ رت و پدمن افغانی کے نام سے کیا جو ۱۹۰۸ء میں دہلی سے شائع ہوا۔[۲]

نثری تراجم

۱ —	پدماوت بھاکا	ترجمہ مرزا عنایت علی بیگ عنایت لکھنوی	مطبع اعظمی کانپور ۱۸۹۸ء
۲ —	پدماوت یعنی ایک سچی داستان	سالک رام ساکن کپورتھلہ	مطبوعہ لاہور ۱۸۹۸ء
۳ —	پدماوت بھاکا	احمد علی رسا	مطبوعہ کانپور ۱۸۹۹ء
۴ —	پدماوت بھاکا	پنڈت بھگوتی پرشاد پانڈے اونج	مطبع نولکشور لکھنؤ
۵ —	ملی جلی بھاکا اور اردو میں پدماوت	میر عبدالجلیل بلگرامی	〃 〃
۶ —	محبت کی پتلی یعنی رانی پدماوتی	محمد اکبر علی خاں افسوں شاہجہانپوری	مطبوعہ آگرہ

منظوم تراجم

۷ —	قصہ پدماوت (قلمی)	غلام علی دکھنی	۱۶۸۰ء ناکمل نسخہ انڈیا آفس لندن میں محفوظ
۸ —	دیپک پتنگ (مخطوطہ)	سید محمد عشرتی	۱۶۹۵ء کتب خانہ سالار جنگ۔ حیدرآباد
۹ —	رتن پدم (مثنوی)	محمد فیاض وکی ویلوری	۱۷۲۴ء بحوالہ اسپرنگر ۲۰،
۱۰ —	شمع و پروانہ	عبرت وعشرت	۱۷۹۶-۹۷ء بھارت الکٹرک پریس سہارنپور
۱۱ —	پدماوت	محمد قاسم علی بریلوی	۱۸۶۹ء بلدم ہارٹ۔ انڈیا نمبر ۲۴

۱۔ پدماوتی (بنگلہ) از علاؤل۔ مرتبہ ڈاکٹر گھوشال ۱۹۶۲ء۔ دیباچہ ص ۳

۲۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں۔ ڈاکٹر نارنگ جنوری ۱۹۶۲ء ص ۲۱۵

۳۔ اس فہرست کو مرتب کرنے میں ڈاکٹر نارنگ کی محولہ بالا کتاب۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی تصنیف تحریریں ۱۹۶۴ء اور ڈاکٹر تامی کی بیلوگرافیا اردو ڈراما جلد دوم ۱۹۶۵ء سے خصوصی مدد لی گئی ہے۔

۱۲ —	مثنوی پدم سماج اردو	بہاری لال بیدل	۱۸۸۵ء مطبوعہ بجنور۔ انڈیا مطبوعات ۱۵۹
۱۳ —	سانگیت پدماوت	سکھ داس چندوسی	۱۸۹۰ء بلدم ہارٹ برخش ضمیمہ نمبر ۲ ۲۴۲
۱۴ —	پدماوت اردو (اوپرا)	نوشیرواں جی مہربان جی آرام پیکی	قلمی
۱۵ —	پدماوت (گیت اور دوہے)	بزبان ہریانہ سروپ چند دسوڑ	اواخر انیسویں صدی کھڑی
۱۶ —	ہیرامن توتا۔ پدماوت نار	سی۔ ایچ۔ حکم چند بڑیان ہریانہ	اردو میں دہلی سے چھپی
۱۷ —	مثنوی بت خانہ خلیل	پدماوت کا ترجمہ خلیل حسین خلیل	بحوالہ ادبی دنیا ستمبر ۱۹۳۹ء لکھنؤ
۱۸ —	پدماوت سانگیت	نتھا رام شرن ہاتھرس	گوڑ بک ڈپو ہاتھرس
۱۹ —	پدمنی	لالہ کشن چند زیبا	دیوی دیال پرنٹنگ پریس دہلی

پدماوت کے اردو تراجم میں سب سے مشہور عبرت وعشرت کا ترجمہ شمع و پروانہ[۱] ہے۔ یہ ترجمہ شروع میں میر ضیاالدین عبرت، شاہجہاں آبادی نے رام پور میں شروع کیا تھا لیکن جب قصہ رتن سین کے سنگل دیپ پہنچنے اور پدم کو اس کی اطلاع ہونے تک پہنچا تو عبرت کا انتقال ہوگیا اس کے سات آٹھ برس بعد سید غلام علی مشہدی عشرت بریلوی (متوفی ۱۲۲۳ ہجری) نے رام پور ہی میں باقی ماندہ قصہ کو نظم کر کے ڈیڑھ مہینے میں اسے مکمل کیا اور "تصنیف دو شاعر" سے ماندہ تاریخ نکالا جس سے ۱۲۱۱ ہجری/۹۶-۱۷۹۷ء برآمد ہوتے ہیں۔ عبرت کے سامنے عاقل خاں رازی کی فارسی پدماوت موجود تھی اور اس نے اس سے استفادہ کیا اس کا ذکر وہ اس طرح کرتے ہیں۔

رقم جو ہے یہ مضموں شعلہ بنیاد — مری روشن طبیعت کا ہے ایجاد
نہ سرقہ ہے نہ کوئی مبتذل ہے — تو اردو لیکن اس کا مجتمل ہے
مگر مضمون عاقل خان رازی — کہ اس نے داستاں یہ فارسی کی
یہ تتبع کے طریق اس میں ہے داخل — کہ ہیں اس کے مقولہ کا ہوں ناقل[۲]

عبرت حمد و نعت کے بعد جہاں حکایت شروع کرتے ہیں وہاں یہ عنوان دیتے ہیں۔ "شروع داستان دلفریب بیچ پیدائش پدماوت رانی سرانديپ کی" حالانکہ جائسی

۱۔ شمع و پروانہ، مطبوعہ بھارت الکٹرک پریس سہارن پور، سنہ طبع ندارد۔ ص ۱۲۔

نے پدمنی کا وطن صراحتاً سنگل دیپ بتایا ہے سراندیپ نہیں۔ پھر سنگل دیپ کی بھی پدمنی رانی نہیں بلکہ راجکماری تھی۔ پدماوت میں سنگل دیپ سات سمندر پار ایک ملک ہے لیکن عبرت نے نہ صرف سنگل دیپ کو سراندیپ بنا دیا بلکہ اسے ہندوستان کا ہی کوئی شہر مان لیا!

کہ تھا ہندوستاں میں اک مہاراج — ہر اک شاہ و گدا کے فرق کا تاج
سراندیپ اس کے پایہ تخت کا تھا — سپہر اک چتر اس کے بخت کا تھا (ص ۱۳)

لیکن جب عشرت نے قصہ نظم کرنا شروع کیا تو انھوں نے سراندیپ کو ترک کر کے سنگل دیپ کو ہی اختیار کر لیا۔

سُنا ہووے گا تو نے ملکِ سنگل — سراپا حُسن اور خوبی کا دنگل (ص ۵۱)

حاصل کیجے سنگل دیپ کا تاج — کہ ہے یہ بھوج تمھارا ملک اور راج (ص ۵۰)

جائسی کی پدماوت نہ صرف ہندی تصنیف ہے بلکہ اس کی عمومی فضا بھی مکمل طور سے ہندی ہے لیکن عبرت و عشرت کی مثنوی کی فضا فارسی سے متاثر ہے غالباً وہ پدماوت کی اصل ہندی فضا قائم رکھنے پر قادر ہی نہ تھے۔ چند مثالیں دیکھیے ر

پدمنی ایک پنڈت کے سامنے پڑھنے بٹھائی جاتی ہے تو اس کا بیان 'شمع و پروانہ' میں یوں شروع ہوتا ہے:

لگی پڑھنے وہ بسم اللہ جس دم — برہمن ہو گیا مجموعہ نجسم (ص ۱۴)

رتن سین جوگی بن کر چلتا ہے تو ناگ متی اُسے اپنے سر کے بال بطور نشانی دیتی ہے اور کہتی ہے:

گلے میں اس کے ڈالی بٹ کے سیلی — کہا سائیں ترا اللہ بیلی (ص ۲۸)

اسی طرح رتن سین اور پدمنی کی زبان سے علی الترتیب یہ ابیات کہلائی گئی ہیں:

میں ہوں آوارہ دشتِ نامرادی — ہے یا رب عشق اور اللہ ہادی (ص ۲۹)

ہزاروں شکر اور حمدِ الٰہی — کہ تو نے جیتے جی صورت دکھائی (ص ۳۱)

ظاہر ہے یہ بسم اللہ۔ اللہ بیلی۔ اللہ ہادی۔ حمدِ الٰہی اور اسی قبیل کے محاورے

ناگ متی۔ رتن سین اور پدمنی کے بیانات میں زیب نہیں دیتے۔ لیکن پدماوت بہرحال ایک ہندی ادبی تصنیف ہے اور ہندی ادبی تصورات کی مکمل طور سے حامل ہے اُس کا ترجمہ کسی بھی زبان میں ہو کم از کم ہندی معتقدات کی پرچھائیں اس میں لازمی آئے گی۔ عبرت و عشرت کا ترجمہ بھی اُن سے یکسر عاری نہیں ہے۔

ہندی ادب میں عشاق کا جوگی بن کر نکلنا نہایت عام تخیل ہے۔ مسلسل روایتوں کی وجہ سے جوگیوں کا لباس۔ وضع قطع اور ساز و سامان بھی قریب قریب معین ہو گئے ہیں۔ پدماوت کے اثر سے عبرت و عشرت کے یہاں بھی ان چیزوں کا ذکر ملتا ہے۔ مثلاً جب رتن سین جوگی بن کر چلتا ہے تو کہتا ہے:

جو انگارے کی صورت دل جلا ہے — بھبھوت اب راکھ کا میں نے ملا ہے
ہوا ہوں گل رخوں کا میں قلندر — جٹا بلبل نمط ہے میرے سر پر
یہ کُنڈل کان میں میں نے جو پہنا — ہوا حلقہ بگوش اب اک پری کا
پڑا آہو کا آہو سے جو پالا — لیا کاندھے پہ میں نے مرگ چھالا (ص ۲۷)

اور جب رتن سین اور اس کے ساتھی کنوار، جوگیوں کی صورت میں سنگل دیپ پہنچتے ہیں تو وہاں جوگیوں کے روپ کا ذکر اس طرح آتا ہے:

بچھا کر مرگ چھالا اپنا اپنا — جدھر دیکھو ہر اک جوگی ہے بیٹھا
بھبھوت اپنے ملے تھے گو وہ ہر آن — صفا جیوں آئنہ تھے وہ دو چند اں
وہ زریں انڈویاں جیوں مہ پہ ہالا — وہ ہر اک پاس اک اک مرگ چھالا
کوئی ہاتھوں میں سُمرن اپنے لے کر — دھیان و گیان میں کہتا تھا ہر ہر (ص ۳۵)

یہ راکھ۔ بھبھوت۔ جٹا۔ کُنڈل۔ مرگ چھالا۔ انڈوی اور سُمرن وہی لوازمات ہیں جن کی مدد سے ہندی تصانیف میں جوگیوں کی تصویر مکمل کی جاتی ہے۔

ہندی منظوم ادب میں بارہ ماسہ نہایت مقبول و مانوس صنف رہی ہے۔ ہر دور کے شعراء نے اپنی اپنی سکت کے مطابق بارہ ماسے لکھے ہیں لیکن جائسی نے ناگ متی کی زبان سے جو بارہ ماسہ کہلوایا ہے اُس کی برابری شاید ہی کوئی بارہ ماسہ کر سکتا ہو۔ "شمع و پروانہ" میں بھی بارہ ماسہ موجود ہے۔ ہر چند اس میں جائسی کے بارہ ماسے کی کسک ناپید ہے لیکن بارہ ماسے کے روایتی معتقدات کے نشانات بہرحال اس میں بھی ملتے ہیں۔ نمونہ یہ ہے:

Activate Windows

ساون:

نہ آیا اس مہینے میں بھی تو پاس — رہی ساون میں تو بھی آنے کی آس
تھیں جو سکھیاں ہمارے ساتھ والیں — پہن کر سب لباس سُرخ آئیں
ہنڈولوں پر چڑھیں جھولیں سب عورات — وے تجھ بن میں ڈوانواڈول بیہات

بھادوں:

گرج کر جب کہ بھادوں سر پہ آیا — کہوں کیا میں کہ کیا کیا دُکھ دکھایا
کہوں کیا میں پپیہے کی صدائیں — دل و جاں میں مرے آتش لگائیں

اِن اشعار میں جائسی کے بارہ ماسے کی تاثیر تلاش کرنا بے سود ہے جائسی اور عشرت کا مقابلہ ہی کیا لیکن ساون کے جھولے۔ بھادوں کی گرج۔ کنوار میں کوئلوں کی صدائیں۔ پھاگن میں ہولی اور چیت میں ٹیسو پھولنا سب ہندی معتقدات ہیں اور وہیں سے اس مثنوی میں آئے ہیں۔

ہندی میں دیوی دیوتاؤں کی جو تصویریں پیش کی جاتی ہیں اُن میں کبھی کبھی کئی کئی سر، مُنھ اور ہاتھ دکھائے جاتے ہیں جو اصل میں دیوی دیوتاؤں کی خاص خاص قوتوں کے مظہر ہوتے ہیں۔ مثلاً برھما کی زبان سے چار ویدوں کی تخلیق کو برہما کے چار مُنھ بنا کر ظاہر کیا جاتا ہے۔ وشنو کے چار ہاتھ اور اُن میں شنکھ۔ چکر۔ گدا (گرز) اور پدم (کنول) دکھائے جاتے ہیں۔ شنکھ اور پدم تخلیق اور پرورش کو ظاہر کرتے ہیں جبکہ گدا اور چکر تخریب و فنا کے مظہر ہیں۔ شیطانی کارناموں کے لئے راکشش کا کردار مقرر کر لیا گیا ہے اسکی ہیئت کذائی مکروہ اور مہیب بنائی جاتی ہے۔ رامائنی ادب میں راون راکششوں کے کردار کا نمایندہ ہے راون کے دس سر اور بہت سے ہاتھ بنائے جاتے ہیں۔ عبرت و عشرت کے یہاں راکشش کا یہی تصور دیو کی صورت میں آیا۔ انھوں نے اپنی مثنوی میں بھبھیکن کا حلیہ اس طرح دیا ہے:۔

سر اُس کے پانچ تھے اور باہیں تھیں دس — کس و ناکس کو تھا وہ کھاتا ناکس
سدا مُنھ سے تھا وہ آتش اُگلتا — کہ اپنی آگ میں تھا آپ جلتا
بیاں کیا قد کروں اس کا کہاں تک — زمیں سے کوہ آسا آسماں تک
بھبھیکن نام سرتا پا سیہ فام — نگہبانیِ لنکا اس کا تھا کام (ص ۷۲)

Activate Windows

بھبھیکن راون کا چھوٹا بھائی تھا ہندی ادب میں راون کے دس سر دکھائے جاتے ہیں بھبھیکن کے نہیں۔ نہ جائسی کے یہاں بھبھیکن کا یہ حلیہ ملتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے عبرت و عشرت کے یہاں یہ تصور ہندی رامائن میں راون کے تصور سے ماخوذ ہے۔

مثنوی شمع و پروانہ میں بہت سی ہندی تلمیحات بھی ملتی ہیں۔ سیتا۔ شیو۔ اِندر۔ راجہ بھوج۔ گوپی چند۔ کنہیا اور رادھکا کے حامل اشعار ذیل میں نقل کئے جاتے ہیں:

کوئی کہتا تھا ہر دم کھوج کر کے — یہ بھیس آیا ہے راجہ بھوج بھر کے
کوئی بولا کہ گوپی چند ہے یہ — جو قیدِ جوگ کا پابند ہے یہ (ص ۴۰)

جو پہنے شوخ نافرمانی جوڑا — نظر آتی ہے جیوں لنکا میں سیتا (ص ۴۴)

عیاں دربار میں راجہ کو آ کے — سدا شیو نے دُعا دی دستِ چپ سے (ص ۴۹)

تو پہلے سب سے میری بیاہتا ہے — کنہیا ہوں میں اور تو رادھکا ہے (ص ۷۰)

اکھاڑا واں پہ اندر کا خجل تھا — ..... بھی منفعل تھا (ص ۵۰)

ظاہر ہے اِن تلمیحوں کے پردے میں جو روایات اور تصورات چھپے ہوئے ہیں ہندی ادب سے ہی مستعار لئے گئے ہیں۔

غالباً یہاں یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ جائسی نے کہیں بھی علاء الدین کی بیجا تعریف نہیں کی اور رتن سین یا کسی اور راجپوت کے لئے کوئی اہانت آمیز لفظ استعمال نہیں کیا لیکن عشرت کے یہاں علاء الدین کی فوج غازیوں کی اور راجپوتوں کی کافروں کی ہے۔ علاء الدین کا ہر سپاہی جو میدانِ جنگ میں کام آتا ہے شہید ہو کر جنت کو سدھارتا ہے لیکن راجپوت کافر کی موت مرتا ہے ہر جگہ غازیوں اور کافروں کا مقابلہ ہے۔ جب

گورا لڑائی میں مارا گیا تو ارشاد ہوتا ہے۔

گیا گورا بھی مارا ساتھ سب فوج ہوا دریائے خوں بر سر فوج

(لیکن) ہزاروں بندگانِ بادشاہی شہید ہوکر ہوئے جنت کے راہی (ص ۹۷)

ایک اور جگہ غازیوں اور کافروں کی لڑائی کا بیان دیکھئے۔

درآوردہ ہوئے لشکر وہ یکبار لگی چلنے بہم دونوں میں تلوار

ہوئے کُفّار کچھ لوگوں سے فی النار ہوئے کچھ آبِ نوشِ تیغِ خونخوار

(مگر) گئے جو فوجِ شاہی میں سے مارے بلا تکرار جنت کو سدھارے

نویدِ فتح شہ کو جو سُنائی کہ جیتی غازیوں نے جا لڑائی (ص ۸۳)

یہی نہیں عشرت کے یہاں تیغ اسلام کا اس قدر زور ہے کہ کہیں کہیں تو پڑھ کر ہنسی آتی ہے۔ پدمنی ہر جگہ مسلمان ہوجانے کی دھمکی دیتی نظر آتی ہے۔ بادشاہ کے پاس جب اُسے بھیجنے کا بہانہ کیا جاتا ہے تو وہاں بھی یہی کہلایا گیا کہ پدمنی مسلمان ہونے آرہی ہے۔ بادشاہ بھی پدمنی کے قبولِ اسلام کے ارادے کو ہدایتِ خداوندی خیال کرتے ہیں۔

رتن سین کی رہائی کے بعد جب پدمنی اُسے گورا بادل سے مدد حاصل کرنے کا حال بتاتی ہے تو کہتی ہے کہ میں نے اُن دونوں سے جاکر کہا کہ تم کسی طرح رتن سین کو چھڑا کر لاؤ ورنہ

نہیں کرتے جو تم مجھ پر یہ احساں ہوئی جاتی ہوں تو اب میں مسلماں (ص ۹۳)

جب پدمنی کو بھیجنے کے بہانے ڈولیوں میں سپاہی بٹھا کر بھیجے جاتے ہیں تو اس کا حال عشرت اس طرح بیان کرتے ہیں۔

یہ شہرت دی کہ شہر و بحر میں پدمن راضی ہے آئی شہ کے گھر میں

رتن سے ہاتھ اُٹھا کر بادل وجاں "ہوا چاہے ہے شہ کے گھر مسلماں"

خبر سلطان کو جلدی سُنائی کہ پدماوت حضوری میں ہے آئی

دمِ عشقِ مقدس بس ہے بھرتی پس از آداب ہے یہ عرض کرتی

"میں کُفر اور کافروں سے ہوں گریزاں کرو تلقیں طریقِ دین و ایماں" (ص ۸۹)

بالکل یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک راجپوت رانی علاء الدین کے پاس نہیں بلکہ ایک آوارہ ہندو عورت ہندوؤں سے پیچھا چھڑانے کو کسی مولوی کے پاس مسلمان ہونے جارہی ہے

اور لطف یہ ہے کہ اس پر بادشاہ سلامت کی زبان سے بھی وہی کلمات کہلائے گئے ہیں جو اس موقع پر ایک نوجوان مولوی کی زبان سے زیب دیتے۔

ہدایت کی خدا نے تجھ کو جاناں جو تو ہونے کو آئی ہے مسلماں (ص ۹۰)

جائسی کی پدماوت میں تبلیغ کا شائبہ تک نہیں ملتا حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے مذہب کو پدماوت سے نہایت حزم و احتیاط کے ساتھ الگ رکھا ہے۔ مثنوی شمع و پروانہ میں یہ تمام ایجادات عشرت کی ہیں لیکن وہ ایک اسلامی ریاست میں ایک چھوٹے سے مسلمان رئیس کے یہاں رہتے تھے آج سے قریب پونے دو سو سال پہلے اُس ماحول میں عشرت نے جو کچھ کہا وہ غالباً قابلِ معافی ہے

کچھ بھی ہو عبرت و عشرت کی مثنوی شمع و پروانہ اور دوسرے اُردو تراجم سے اُردو ادب میں قدیم مسلمان صوفی شعراء کے سرتاج ملک محمد جائسی کے شاہکار پدماوت کے تصورات کا ایک قابلِ قدر اضافہ ہوا۔ پدماوت کی تقلید میں بعد کے اُردو صوفی شعراء نے اپنی مثنویوں میں بارہ ماسے کی روایت کو کشادہ دلی سے قبول اور منظور کیا۔ جوگیوں اور جوگنوں کے بیانات کے لئے جائسی کو مشعلِ راہ بنایا گیا۔ دیوی دیوتاؤں کی غیبی امداد کا تصور اکثر پدماوت سے ہی ماخوذ کیا گیا۔ باغوں۔ دعوتوں اور جلوسوں کے مرقعے جائسی سے آب و رنگ مستعار لے کر تیار کئے گئے۔ اُردو صوفی شاعروں کی تصانیف پر تو پدماوت کا نہایت گہرا اثر پڑا۔

جائسی نے ہندی ادب کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اُن کی پدماوت آج بھی ہندی اربابِ قلم کے لئے باعثِ کشش بنی ہوئی ہے۔ اس کے ایک ایک کھنڈ (حصے) پر نہیں ایک ایک لفظ پر ہندی محققین اور مصنفین خون پسینہ ایک کر رہے ہیں۔ اس کی زبان۔ اس کی ہیئت۔ اس کے الفاظ کی ماترائیں۔ بلکہ اس میں خود ماتراؤں (اعراب) کے استعمال کا طریقہ تحقیقی مقالوں کا موضوع بن رہا ہے ایسے ادبی شاہکار کے اُردو ترجمے اردو ادب میں ایک بیش بہا اضافے سے کم نہیں ہیں۔

بدنصیبی سے پدماوت کی زبان آج کے اُردو داں طبقے کے لئے بالکل اجنبی ہے اُردو میں پدماوت کا صحیح معنوں میں کوئی ترجمہ بھی موجود نہیں ہے۔ دکنی ادب پر اُردو میں جتنا کام ہوا ہے اگر پدماوت پر اس کا عشر عشیر بھی ہوا ہوتا تو اُردو ادب کی ترقی کے لئے

Activate Windows

بہت سی نئی راہیں کھل جاتیں!

حالی کی مناجاتِ بیوہ پر بارہ ماسے کا اثر

خواجہ الطاف حسین حالی (متوفی ۱۳ر صفر ۱۳۳۳ ہجری / ۱۹۱۴ء)[1] کو اُردو ادب کے ارتقار کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ عربی اور فارسی کی تقلید میں اُردو شاعری میں جو مصنوعی اور غیر فطری عناصر شامل ہو گئے تھے حالی نے اُردو کو اُن سے نجات دلانے کے لئے ایک مستقل تحریک شروع کی انھوں نے تصنع اور روایتوں کو ترک کرنے کی نہ صرف دوسروں کو تلقین کی بلکہ خود مردِ میدان بن کر ایسی شاعری کی بنیاد ڈالی جس میں ان عناصر کے لئے کوئی جگہ نہ تھی۔ اُردو شاعری کی اِن دیرینہ روائتوں سے مُبرّا ہونے کی وجہ سے ہی ان کی شاعری کا نام "نیچرل شاعری" پڑا۔

اُردو میں روایتی شاعری کا بدترین پہلو یہ ہے کہ شاعری ایک فرضی امرد محبوب کے رواجی عشق میں معینہ الفاظ و مناسبات کی مدد سے زمین و آسمان کے قُلابے ملانے کا نام رہ گیا اور اُن سے سرمو تجاوز کرنا آئینِ شاعری کے خلاف ٹھہرا۔ عورت فطرتاً زیادہ حساس دل لے کر پیدا ہوتی ہے لیکن اس کے جذبات کا بیان تو درکنار خود شاعر اگر عورت کے سامنے بھی عرضِ نیاز کرتا تو عورت کے لئے بھی صیغہ مونث استعمال کرنا خلافِ تہذیب سمجھا جانے لگا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف اُردو شاعری کا محبوب امرد مقرر ہو گیا اور دوسری طرف جنسِ اناث کے جذبات اور محسوسات اُردو شاعری سے یکسر مفقود ہو گئے۔ حالی نے روایتوں کا تار و پود بکھیر کر عورت کو اُس کی مختلف حیثیتوں سے ہمارے سامنے پیش کیا اُن کے نزدیک عورت صرف محبوب ہی نہیں بلکہ ماں۔ بہن اور بیٹی بھی تھی انھوں نے بیانگ دُہل عورت کو "اے ماؤ۔ بہنو۔ بیٹیو" کہہ کر پکارا۔ انھوں نے عورت کے کردار اور سرشت کو جانچا اور انھیں اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ چونکہ ہندی شاعری میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے ہوتا ہے اس لئے حالی کی ان نظموں میں ہندی ادب کی چاشنی آگئی۔ ہندی شاعری کی مرکزی کردار عورت بازاری محبوبہ یا معشوقہ نہیں ہوتی بلکہ "بیاہتا بیوی" ہوتی ہے وہ کسی غیر مرد کے عشق میں مبتلا نہیں ہوتی بلکہ اپنے شوہر

[1] تاریخ ادب اُردو۔ رام بابو سکسینہ۔ بار اول ص ۴۷۶۔

کی پرستار ہوتی ہے۔ اس کا شوہر اس سے دور ہو جاتا ہے تو اس کے ہجر و فراق میں اس پر سال کے ہر ہر مہینے جو کچھ گذرتی ہے اسی کے بیان کا نام بارہ ماسہ ہے۔ بارہ ماسے میں ایک "پتی ورتا برہن اور برہ وگن" کے جذبات ہجر و فراق کی جب بھی صحیح مرقع کشی کی جاتی ہے اُس میں عموماً بارہ ماسے کی جھلک آجاتی ہے۔

حالی نے سماجی ڈھانچے میں عورت کا صحیح مقام متعین کیا اور اس کے جذبات کی صحیح مرقع کشی کی۔ چنانچہ اُن کی نظم 'مناجاتِ بیوہ' میں ایک بدنصیب ہندوستانی بیوہ کی روح تڑپ رہی ہے۔ سماج کس طرح اُسے ایک عضو معطل سمجھ کر اس کی بے قدری کرتا ہے اور وہ خود اپنے مستقبل کو کس درجہ تاریک خیال کرتی ہے یہی اس نظم کا موضوع ہے۔ اِس غم نصیب کی زندگی میں اُمید کی کرن تک باقی نہیں ہے۔ اور یہ سب کچھ اس لئے کہ اس کا شوہر اس سے بچھڑ گیا ہے۔ شوہر اس کی ہر مصیبت کا علاج تھا اس لئے ہر مصیبت اُسے شوہر کی یاد دلاتی ہے۔ اس کی ہر خوشی شوہر کی ذات سے اور ہر اُمنگ شوہر کے دم سے وابستہ تھی۔ آج وہ جب کسی کی خوشی دیکھتی ہے تو اُسے اپنی خوشی اور اس کے ساتھ اپنے شوہر کی یاد آجاتی ہے بعینہٖ یہی اندازِ فکر بارہ ماسے کی بنیاد ہے۔ بارہ ماسے میں بھی زنِ مہجور اپنی سکھی سہیلیوں کو عیش و طرب میں مصروف دیکھتی ہے تو دل مسوس کر رہ جاتی ہے 'مناجاتِ بیوہ' کے اشعار میں اس کا عکس دیکھئے:

آئیں بہت دُنیا میں بہاریں — عیش کی گھر گھر پڑی پکاریں
پڑے بہت باغوں میں جھولے — ڈھاک بہت جنگل میں پھولے
گئیں اور آئیں چاندنی راتیں — برسیں کھلیں بہت برساتیں
پر نہ کھلی ہرگز نہ کھلے گی — وہ جو کلی مُرجھائی تھی دل کی

ان اشعار پر بارہ ماسے کا اثر اتنا صاف ہے کہ اس کے بارے میں کچھ کہنا بے سود ہے۔ فرق اتنا ہے کہ بارہ ماسے میں شوہر کی مفارقت عارضی ہوتی ہے اور یہاں یہ دائمی ہے اندازِ بیان بہرنوع دونوں کا ایک ہی ہے۔ باغوں میں جھولے پڑنا اور جنگلوں میں ڈھاک پھولنا تو بارہ ماسے کے محبوب بیانات ہیں۔

بعض جگہ تو 'مناجاتِ بیوہ' بارہ ماسے کے اتنے قریب ہو جاتی ہے کہ اگر اس کے اشعار پوری نظم سے الگ کر کے سُنائے جائیں تو سُننے والا اُنھیں کسی

Activate Windows

بارہ ماسے کا ٹکڑا ہی سمجھے گا۔ ذرا یہ اشعار دیکھئے :

وہ چیت اور پھاگن کی ہوائیں — وہ ساون بھادوں کی گھٹائیں
وہ گرمی کی چاندنی راتیں — وہ ارمان بھری برساتیں
رُت گئی ساری سر ٹکراتے — اُڑ نہ سکی پر ہوتے ساتے

بارہ ماسے میں بھی اسی طرح ایک ایک مہینے کی خصوصیات گنائی جاتی ہیں اور اُن سے آتشِ فراق کی حِدّت کو شدید تر دکھلانے کا کام لیا جاتا ہے۔ ٹھنڈی ہوائیں۔ اُمڈتے ہوئے بادل۔ چاندنی راتیں اور رِم جھم رِم جھم کرتی ہوئی پھُواریں ایک ہجر زدہ کے صبر و قرار کی دُشمن بن کر آتے ہیں یہی تخیّل محولہ بالا اشعار میں پنہاں ہے!

بارہ ماسے کی روایت کے مطابق شوہر سے مفارقت کے زمانے میں عورت بناؤ سنگھار ترک کر دیتی ہے۔ نہانا دھونا۔ اُبٹن ملنا۔ بال گوندھنا۔ بندی لگانا۔ کھانا پینا سب کچھ چھوٹ جاتا ہے اس کی زیبائش اور آرائش شوہر کے لئے تھی وہی پاس نہیں تو یہ سب کچھ کس کے لئے ہو' مناجاتِ بیوہ کے یہ اشعار اسی تصوّر کے حامل ہیں۔

آپ کو ہوں ہر وقت مٹاتی — پہنتی اچھا میں ہوں نہ کھاتی
بندی میں نے لگانی چھوڑی — پٹّی میں نے جمانی چھوڑی
کپڑے مہینوں میں ہوں بدلتی — عطر نہیں میں بھول کے ملتی
سُرمہ نہیں آنکھوں میں لگاتی — بال نہیں برسوں گوندھواتی
دو دو چاند نہیں سر دھوتی — اٹھواروں کنگھی نہیں ہوتی

ترکِ زیبائش کا تصوّر ہندی ادب میں قدیم سنسکرت سے آیا ہے۔ کالی داس نے یکش کی مفارقت میں اس کی بیوی کا مرقّع اس طرح کھینچا ہے :-

"وہ پلنگ پر سونا چھوڑ دیتی ہے اور زمین پر سوتی ہے۔ بالوں میں تیل نہیں لگاتی اور نہ کنگھی کرتی ہے ..... اپنے بالوں کی لٹوں کو دوبارہ باندھنے کے لئے نہیں کھولتی ..... اس کی آنکھیں بغیر سُرمے کے رہتی ہیں اور وہ ہر طرح کی زینت و آرائش ترک کر دیتی ہے۔" [1]

ہندی بارہ ماسے میں بھی شوہر کی عدم موجودگی میں بیوی کی یہی تصویر پیش

[1] "مالویکا گنی متر" ۲۵ تا ۳۰ بحوالہ 'انڈیا ان کالی داس' از بی۔ ایس اپادھیائے طبع اول ص ۱۸۸۔

Activate Windows

کی جاتی ہے۔ مناجاتِ بیوہ میں بھی اس حرماں نصیب کا یہی نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

حالی نے بظاہر ایک شریف مسلمان گھرانے کی بیوہ کے جذبات کی ترجمانی کی ہے لیکن فارسی روایتوں سے بچ کر ہندوستانی فضا پیدا کرنے کی کوشش میں بعض عناصر خالص ہندو معاشرت سے بھی مستعار لینے میں اجتناب نہیں کیا مثلاً بندی لگانا ہندو عورت کے سہاگ کی نشانی ہے جبکہ مسلمانوں میں اس کا رواج نہیں ہے۔

'مناجاتِ بیوہ' اور بارہ ماسے کا موضوع بہت کچھ مماثل ہے دونوں میں شوہر کی جُدائی کا رونا ہے دونوں میں عورت کے جذباتِ فراق کا اظہار خود عورت کی زبان سے ہے دونوں میں اس کی بے بسی اور مایوسی کا بیان ہے اسی وجہ سے مناجات بیوہ بارہ ماسے سے متاثّر نظر آتی ہے۔

ساتواں باب

اُردو کے ابتدائی ناٹک

ابتدائی اُردو ناٹکوں پر ہندی اثرات کا جائزہ لیتے وقت اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جانا چاہیے کہ ہمارے ناٹکوں کا ماخذ اسی دیش کی عوامی روایتوں میں مضمر ہے۔ فارسی میں ناٹک مفقود تھا اس لئے اُردو ناٹک کے اس سے ماخوذ ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا لیکن سنسکرت ناٹک بھی جو آج سے صدیوں پہلے نقطۂ معراج پر پہنچ چکا تھا ہندی ناٹک کا جنم داتا نہیں ہے۔ جدید ہندی ناٹک پر سنسکرت ناٹک کے جو نقوش نظر آتے ہیں وہ بہت بعد میں اس وقت مرتسم ہوئے جب اُسے ادبی اور فنی شکل دینے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ چونکہ غریب اُردو کے سامنے ایسا کوئی نمونہ موجود نہ تھا اس لئے اُس نے بھی جب ادبی منزلوں میں قدم رکھا تو ہندی ناٹک کے وہ تاثرات قبول کرلئے جو سنسکرت ناٹک سے لئے گئے تھے اسی لئے یہاں سنسکرت ناٹک کے عناصر ترکیبی کا مختصر ذکر کرنا ضروری ہے۔

سنسکرت ناٹک شروع سے ہی اسٹیج پر کھیلنے کے لئے لکھے جاتے تھے جس کا ثبوت قدیم ترین ناٹکوں میں بھی اسٹیج سے متعلق ہدایات کی موجودگی کی شکل میں ملتا ہے۔ "ناٹیہ شاستر" کے مطابق ان کا ایک ڈھانچہ بھی مقرر ہے۔ سب سے پہلے اسٹیج پر ایک کردار پھول بکھیرتا ہوا نمودار ہوتا ہے جسے سوتر دھار کہا جاتا ہے اسے اسٹیج کا مہتمم سمجھنا چاہیے۔ سوتر دھار پہلے منگلاچرن یا ایک حمدیہ نظم پڑھتا ہے جس کا اصطلاحی نام پرشاونا یا ناندی ہے اس کے بعد دو کردار نٹ اور نٹی (رقاص اور رقاصہ) اسٹیج پر آتے ہیں وہ ایک مکالمے کی صورت میں جس کا نام "نٹ نٹی سموادہ" ہے، ناٹک کے نام اور موضوع کا مختصر تعارف کراتے ہیں اور کھیل شروع کرنے کی کوئی مناسب سی تقریب پیش کرتے ہیں۔ کبھی کبھی سوتر دھار کے ساتھ ہی اسی کی بیوی اسٹیج پر آجاتی ہے اور ان دونوں کا مکالمہ نٹ نٹی سموادہ کی قائم مقامی

کرتا ہے۔ نٹ نٹی کے اسٹیج سے چلے جانے کے بعد اصل ناٹک شروع ہوتا ہے۔

سنسکرت ناٹک کا ہیرو کوئی اوتار۔ دیوتا۔ راجہ۔ راجکمار۔ رشی یا دیومالائی کردار ہوتا ہے اور اس کا موضوع کوئی دیومالائی کتھا یا تاریخی واقعہ ہوتا ہے لیکن مصنف کو اس میں ہر طرح کی کمی بیشی کرنے کا اختیار حاصل ہے۔ اسٹیج پر جنگ۔ ہلاکت اور موت دکھانا ممنوع ہے۔ سنسکرت ناٹک عموماً طربیہ ہوتے ہیں۔ یعنی سنہار اور چنڈ کوشک جیسے المیہ ناٹکوں کو استثنار کی حیثیت حاصل ہے۔ ناٹک میں نظم اور نثر دونوں کا استعمال ہوتا ہے۔ نچلے طبقے کے کردار سنسکرت کی جگہ پراکرت بولتے ہیں۔ ناٹک میں کم از کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ دس انک (باب) ہوتے ہیں۔ ناٹک کے اختتام پر ایک دُعائیہ نظم پڑھی جاتی ہے جسے اصطلاحاً "بھارت واکیہ" کہتے ہیں۔

سنسکرت ادب میں ناٹک نہایت قدیم زمانے سے ملتا ہے۔ پاتنجلی (قریب سات صدی ق۔م) کے یہاں نہ صرف ناٹک بلکہ اس کے فنی اور اصطلاحی اصولوں کا ذکر بھی موجود ہے اس کے وِیاکرن میں ناٹیہ شاستر کے دو آچاریوں شِلالن اور کرشاسو (शिलालिन और कृशस्व) کے نام بھی ملتے ہیں۔ پتنجلی (تیسری صدی ق۔م) کی تصنیف "مہابھاشیہ" میں ایک جگہ لکھا ہے "ناٹک شالاؤں میں ناٹک ہوتے تھے اور درشک لوگ (تماشائی) انھیں دیکھنے جایا کرتے تھے"[1]۔ مہابھاشیہ میں کنس بدھ اور بالی بدھ دو ناٹکوں کا نام بھی آتا ہے۔ بھرت منی کی تو ناٹک کے فن پر ایک مستند تصنیف "ناٹیہ شاستر" موجود ہے۔ "بھرت منی کا عہد عیسیٰؑ سے کم از کم تین چار سو سال قبل تو تھا ہی اس سے اور پہلے چاہے جتنا ہو"[2]۔ چھوٹا ناگپور کی پہاڑیوں میں دوسری صدی ق۔م کی بنی ہوئی ایک ناٹیہ شالا بھی دریافت ہوئی ہے[3]۔ خود بھرت منی نے وسیع چوکور اور مثلث تین طرح کے ناٹک گھروں کی تفصیل دی ہے رقبے کے لحاظ سے ان میں سے ہر ایک کو تین قسموں میں بانٹا گیا ہے۔ "درمیانی ناٹک گھر" کی لمبائی ۶۴ ہاتھ اور چوڑائی ۳۲ ہاتھ بتائی گئی ہے۔ ان میں بیٹھنے کا انتظام کس طرح ہونا چاہیے لکھے کہاں کہاں

---

[1] روپک رہسیہ از ڈاکٹر شام سندر داس و ڈاکٹر پتا مبردت بڑتھوال۔ طبع دوم ص ۲۲۔

[2] ایضاً۔ ص ۲۰۔

[3] سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا از چندر شیکھر پانڈے۔ طبع دوم ص ۹۸۔

Activate Windows

ہونے چاہئیں۔ فرش میں کتنا ڈھال ہونا چاہئے۔ میک اپ کا انتظام کس جگہ ہونا چاہئے ان سب چیزوں کی تفصیل بھرت منی کے یہاں ملتی ہے۔ ڈاکٹر سوم ناتھ گپت نے اسی کے مطابق اپنی ہندی ناٹک کی تاریخ میں درمیانی ناٹک گھر کا ایک نقشہ دیا ہے[1]۔ جس میں یہ تمام تفصیلات اور پیمائش دکھائی گئی ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ سنسکرت ناٹک بھرت منی کے عہد تک بہت سی ارتقائی منزلیں طے کر چکا تھا اور کالیداس کے زمانے میں نقطۂ معراج پر تھا لیکن ادب جب زندگی سے الگ ہو جاتا ہے تو اس کی قوتِ نمو ختم ہو جاتی ہے۔ یہی حال ایک زمانے میں سنسکرت کا ہوا۔ سنسکرت ایک خاص علمی اور ادبی زبان بن کر رہ گئی قواعد اور صرف و نحو کی جکڑبندیوں اور بندھے ٹکے اصولوں سے سرِ مو تجاوز نہ کر سکنے کی پابندیوں نے سنسکرت کا رشتہ عوامی زندگی سے منقطع کر دیا چنانچہ دسویں صدی عیسوی کے بعد سنسکرت ناٹک کا زوال شروع ہو گیا اور سنسکرت خود عملاً ایک نیم مُردہ زبان ہو گئی سنسکرت کی جگہ پراکرت اور اپ بھرنش کی عوامی بولیوں نے لینا شروع کر دی۔ ہندی ناٹک تو سنسکرت ناٹکوں کے زوال سات آٹھ سو برس بعد معرضِ وجود میں آیا اس لئے سنسکرت ناٹک کی مخبر العقول قدامت کے باوجود اسے ہندی ناٹک کا ماخذ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ حقیقت، جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، یہی ہے کہ ہندی اور اُردو دونوں ناٹک خود اپنے عوامی ماحول کی پیداوار ہیں۔

انسان فطرتاً تفریح پسند واقع ہوا ہے۔ ذرائع تفریح میں ناچ اور گانا ہمیشہ سرِ فہرست نظر آتا ہے تہذیب سے دور جنگلی قبائل میں بھی ناچ گانے کا رواج ملتا ہے ناچ میں کچھ نہ کچھ اداکاری کا شائبہ ضرور شامل ہوتا ہے خصوصاً ایک سے زیادہ ناچنے والے جب مل کر ناچتے ہیں تو ایک دوسرے کی طرف کچھ نہ کچھ اشارے بھی کرتے جاتے ہیں یہی اداکاری کا نشانِ اوّل ہے ناچ اور گانے میں اداکاری کا یہ امتزاج ہی عوامی ناٹک کی اوّلین شکل میں نمودار ہوتا ہے لیکن یہ عوامی ناٹک ہر ملک بلکہ ہر طبقے میں ماحول۔ اعتقادات۔ معاشرت اور پسند کے اختلافات کے باعث مختلف ہوتا ہے خود ہندوستان میں ادبی ناٹکوں کے وجود میں آنے سے صدیوں پہلے عوامی ناٹکوں کی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں بنگال میں

[1] ۔ ہندی ناٹک ساہتیہ کا اِتہاس از ڈاکٹر سوم ناتھ گپت۔ طبع دوئم دسمبر ۱۹۴۹ء ص ۲۹۴

یاترا ناٹک۔ بہار میں وِدیشیا۔ گجرات میں بھوائی۔ مہاراشٹر میں لڑتے (लढिते) اور تماشا۔ آندھرا میں بھگوت میل۔ راجستھان میں رَوس۔ جھومر اور ڈھولا مارو۔ اودھی۔ پوربی ہندی، برج اور کھڑی بولی کے علاقوں میں راس، نوٹنکی اور سانگ، اِن عوامی ناٹکوں کی مثالیں ہیں۔ ان میں سے یاترا ناٹک، راس اور سوانگ موجودہ ہندی اور اُردو ناٹکوں کے اصل ماخذ ہیں۔

یاترا بنگال کا عوامی ناٹک ہے اور عموماً کھلے میدانوں میں کھیلا جاتا ہے۔ تماشائیوں کے لئے فرش بچھا دیا جاتا ہے بیچ میں رنگ بیچ (اسٹیج) ہوتا ہے کہیں دور ایک پردہ ٹانگ کر لباس وغیرہ تبدیل کرنے کے لئے آڑ کر لی جاتی ہے تمام ایکٹر ایک ساتھ آکر اسٹیج پر بیٹھ جاتے ہیں اور ایک ہی ایکٹر کبھی مرد کا اور کبھی عورت کا بھی پارٹ کرتا ہے۔ جس ایکٹر کا کام ختم ہو جاتا ہے وہ بھی اسٹیج پر ہی بیٹھا رہتا ہے ناٹک میں رقص و موسیقی کا عنصر غالب رہتا ہے۔ لباس میک اپ اور اداکاری کی طرف کوئی خاص دھیان نہیں جاتا۔ موضوع عموماً مذہبی ہوتا ہے۔

یاترا کے لفظی معنی سفر کے ہیں لیکن اس سے عموماً تیرتھوں کے سفر مراد لی جاتی ہے۔ زمانۂ قدیم میں دیوتاؤں کی مورتیوں کے جلوس کو بھی یاترا کہتے تھے۔ آج بھی جگناتھ پوری کی یاترا مشہور ہے۔ جینیوں کی مورتی جب رتھ میں براجمان کر کے لے جائی جاتی ہے تو اسے بھی رتھ یاترا کہتے ہیں۔ جین مورتیوں کے اشنان کے لئے جب متبرک پانی جلوس کی شکل میں ملایا جاتا ہے تو وہ "جل یاترا" کہلاتا ہے۔ جین جل یاترا میں جو مرد اور عورتیں جل لے کر چلتے ہیں وہ ایک ہی جیسے صاف کپڑے پہنتے ہیں اور سر پر سنہرے مکٹ باندھتے ہیں انھیں آندر اور اندرآنیاں کہا جاتا ہے۔ یاترا کے جلوسوں میں نرت (مذہبی انداز کے رقص) والوں کی منڈلیاں اور جھانکیاں بھی ہوتی ہیں جلوس شروع ہونے سے قبل یا بعد میں ایک جگہ بیٹھ کر جلسے کی صورت میں ناچ گانے کا جو پروگرام ہوتا ہے اس جلسہ کو بھی یاترا ہی کہا جانے لگا۔ ان کے ناچ گانے اور نرت میں اداکاری کی شمولیت نے انھیں "یاترا ناٹک" کا نام دے دیا کبھی کبھی دیوتاؤں کی زندگی کے حالات ایسے ہی ناٹک کی صورت میں دکھائے جاتے تھے۔ ان یاترا ناٹکوں کا موضوع صرف مذہبی ہوتا تھا لیکن اُنیسویں صدی کے نصف آخر میں بنگال کی "وِدیا سندر یاترا منڈلی" نے وِدیاسندر

نامی ناٹک کھیلنا شروع کیا جس کا موضوع عشق مجازی تھا یہ ناٹک اس قدر مقبول ہوا کہ بھارتیندو ہریش چندر نے اُسے دیکھ کر ۱۸۶۸ء میں[1] اسے بنگلہ سے ترجمہ کر کے "ودیا سُندر" نامی ناٹک لکھا جو بھارتیندو جی کا اولین ناٹک ہے۔ یاترا ناٹک کی شہرت دیکھ کر شکتی یاترا۔ شیو یاترا۔ رام یاترا اور کرشن یاترا وغیرہ بہت سے ناٹک بنے۔ چیتنیہ مہاپربھو (۱۴۷۹ء-۱۵۳۱ء)[2] نے یاترا ناٹکوں کے لئے کرشن لیلا کا موضوع مخصوص کر لیا جگناتھ پوری میں اس کرشن لیلا کی دھوم مچ گئی۔

جس طرح بنگلہ کا عوامی ناٹک یاترا کہلاتا تھا اسی طرح راجستھانی کے عوامی ناٹک کا نام راس یا رہس تھا ڈاکٹر دشرتھ اوجھا کہتے ہیں کہ "عورتیں اور مرد ہاتھ باندھ کر حلقے کی صورت میں جو رقص کرتے ہیں وہ راس کہلاتا ہے"[3]۔ کرشن لیلا میں کرشن اور گوپیوں کو اسی طرح رقص کرتے دکھایا جاتا ہے اسی لئے وہ راس کہلانے لگا۔ راجستھان میں یہ راس اس قدر مقبول تھے کہ جین مذہب کے مبلغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لئے راس کو خاص طور سے اپنایا اور گنیش کمار راس اور نیمی داس راس جیسی بہت سی مذہبی کتابیں لکھی گئیں۔ جین راس ناٹکوں کی کثرت کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ تیرھویں اور بیسویں صدی کے درمیان مصنفہ راس گرنتھوں کے مخطوطات کی فہرست موہن چند دُلی چند دیسائی کی مُرتبہ کتاب "جین گُرجر کوی" کے تین حصوں پر پھیلی ہوئی ہے[4]۔ صرف تیرھویں صدی میں جین آچاریوں کے لکھے ہوئے چار سو راس ناٹک ملتے ہیں[5]۔ ان راس گرنتھوں کا بہت بڑا ذخیرہ آج بھی راجستھان کے جین مندروں اور کتب خانوں میں محفوظ ہے۔

اسی راس کی ایک لہر برج بھاشا میں راس لیلا کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس زمانے میں ملک کے کونے کونے میں وشنو دھرم کی چرچا تھی۔ چیتنیہ مہاپربھو کی کرشن لیلا

۱۔ "بھارتیندو گرنتھاولی" طبع دوئم۔ ص ا۔ (ودیا سندر ناٹک)

۲۔ ہندی ناٹک۔ اوبھو اور وکاس۔ ڈاکٹر دشرتھ اوجھا۔ طبع دوئم ص ۴۲۔

۳۔ ایضاً۔ ص ۶۸۔

۴۔ ہندی ناٹک اوبھو اور وکاس۔ طبع دوئم۔ ڈاکٹر دشرتھ اوجھا ص ۸۲۔

۵۔ ایضاً۔ ص ۶۶۔

کا راس برج میں پہنچا۔ بنگال سے مہاپربھو نے اپنے مشہور شاگرد روپ گوسوامی کو بھی بندرابن بھیج دیا تھا اتفاق سے اس زمانے میں بندرابن میں بہت سے مہاتما جمع ہو گئے تھے سوامی وبھاچاریہ۔ ہت ہری ونش۔ تان سین کے گرو ہری داس جی اور ان کے بھکتوں کی وہاں بھیڑ لگی ہوئی تھی۔ ان میں سے اکثر موسیقی کے جید عالم تھے کہتے ہیں کہ سوامی ہت ہری ونش نے ایک مرتبہ 'دھیان' کی حالت میں اپنی آنکھوں سے کرشن اور گوپیوں کی لیلا دیکھی۔ بھکتوں نے اُس کا حال پوچھا تو سوامی جی نے گرو ہری داس اور گھمنڈی دیو کو اس کی بعض تفصیلات سمجھائیں انھوں نے اسی مطابق ایک "راس لیلا" تیار کی آسمان موسیقی کے ان آفتاب و ماہتاب کی طرح تاباں و درخشاں ستاروں کی راس لیلا کیسے مقبول نہ ہوتی۔ برج بھومی راس لیلا سے گونج اٹھی کرشن بھگت راس لیلا میں کھو گئے۔ راس لیلا ایک مذہبی فریضہ بن گئی بہت جلد برج میں بہت سی راس منڈلیاں بن گئیں جنھوں نے راس لیلا کو ملک کے ہر کونے میں پہنچا دیا۔

راس کی عالمگیر مقبولیت کو دیکھ کر اس میں نئی نئی شکلیں پیدا کی گئیں کچھ من چلوں نے ریختہ اور لاوٹی میں بھی راس لکھنے شروع کر دیے اُردو والوں کو بھی یہ اسلوب پسند آیا چنانچہ راجہ دیوی سنگھ نے راس لیلا کو رہسیہ لیلا بنا کر ریختہ میں رہسیہ لیلا نامی کتاب تصنیف کر ڈالی[1]۔ آگے چل کر ۱۸۶۹ء میں جھانسی کے نول سنگھ کایستھ نے رہس لاوٹی کے نام سے ایک کتاب لکھی اس طرح برج کا راس ریختہ میں رہسیہ اور لاوٹی میں رہس بن گیا۔ ظاہر ہے کہ جب ریختہ اور لاوٹی کے لئے رہس اختیار کیے جانے لگے تو یہ ناممکن تھا کہ صرف برج کی راس منڈلیوں پر قناعت کی جاتی۔ شمالی ہند کے دوسرے حصوں میں بھی راس منڈلیاں بننے لگیں چنانچہ لکھنؤ کے نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸-۱۸۱۴ء) کے عہد میں بھی لالہ رام داس ایک مشہور رہس والا کرشن لیلا دکھانے کے لئے مشہور تھا[2]۔ اس کے علاوہ اور بہت سی منڈلیاں تھیں جو کالی ناگ لیلا۔ کنس لیلا۔ ماکھن چوری۔ ہریش چندر اور پرہلاد وغیرہ کے راس کھیلا کرتی تھیں۔

۱۔ رہسیہ لیلا از راجہ دیوی چند ۱۸۵۶ء بحوالہ ہندی ناٹک "اوبھو اور وکاس ص ۱۱۶

۲۔ ہندی ساہتیہ کا اتہاس۔ آچاریہ شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۳۶۶۔

۳۔ مضمون از ڈاکٹر سید محمد عقیل مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ۔ یکم نومبر ۱۹۶۶ء ص ۴۔

Activate Windows

شمالی ہند میں راس یا رہس کے دوش بدوش لوک ناٹک کی ایک اور شکل سوانگ۔ سانگ یا نوٹنکی کے نام سے مروج تھی جو قصباتی اور دیہاتی آبادی میں زیادہ مقبول تھی اس کے کھیلنے کا طریقہ بنگلہ یا تراناٹک سے مماثل ہے لیکن اس میں جو ساز بجائے جاتے ہیں اُن میں نقارہ لازمی طور سے شامل ہوتا ہے نقارہ، سانگ کا نشانِ امتیاز ہے یا تراناٹک اور راس کا موضوع عموماً مذہبی ہوتا ہے لیکن سانگ کے لئے ایسی کوئی شرط نہیں ہے۔ سوانگ کی قدامت اور دلچسپی کا ثبوت کبیر کے اس دوہے سے ملتا ہے جس میں کبیر نے سوانگ تماشے کے مقابلے میں لوگوں کی تھا سے بے پروائی کی شکایت کی ہے:

کتھا ہوئے تہاں سرتا سو دیں، وکتا مونڈ پچایا رے
(سننے والے) (مقرر) (سر)

ہوئے جہاں کہیں سوانگ تماشا تنک نہ نیند ستایا رے[1]

سوانگ صدیوں تک تو زبانی ہی چلے آتے رہے لیکن اُنیسویں صدی کے آغاز سے یہ قلمبند صورت میں ملنے شروع ہوگئے جدید اسلوب میں امبا رام نامی ایک گجراتی برہمن نے جو ہردوار کے رہنے والے تھے سب سے پہلے سوانگ لکھا جو ۱۸۱۹ء کے آس پاس کھیلا گیا[2]۔ شمالی ہند میں کسی زمانے میں سوانگ کے دو خاص مرکز رہتک اور ہاتھرس سمجھے جاتے تھے انیسویں صدی کے اواخر میں رہتک کا دیپ چند نامی سوانگی بہت مشہور ہوا ہے اس کے شاگردوں کا سلسلہ اس طرح بتایا جاتا ہے۔ دیپ چند کا شاگرد ہردیوا۔ ہردیوا کا شاگرد باجے نائی۔ باجے نائی کا جھمن اور جھمن کا مانگے رام[3]

دورِ حاضر میں سانگ کی دو "رنگت" مشہور ہیں۔ کان پوری رنگت اور ہاتھرسی رنگت ان کی تصنیفات میں کوئی اصولی یا بنیادی فرق نہیں ہے۔ فرق سانگ میں آنے والے چوبولوں اور بحر طویل کے گانوں کی طرز کے اختلاف میں ہے کان پوری رنگت کے مشہور استاد پہلوان شری کرشن کھتری ہیں ڈاکٹر ناگی نے اُن کے مصنفہ ستائیس سانگ ناٹکوں کے نام گنائے ہیں[4]۔ ہاتھرسی رنگت کے اُستاد پنڈت نتھا رام شرما گوڑ ہیں۔

---

[1] ہندی ناٹک اودبھو اور وکاس، ص ۳۵۔

[2] انڈین اینٹیکوری جنوری ۱۹۱۰ء بحوالہ ہندی ناٹک اودبھو اور وکاس ص ۳۶۔

[3] ہندی ناٹک اودبھو اور وکاس ص ۳۶۔

[4] بیلوگرافیا اُردو ڈراما طبع اول جلد اول ص ۱۲۵ تا ۱۲۹۔

Activate Windows

ڈاکٹر دشرتھ اوجھا نے ان کے ایک سو تینتالیس[143] ڈراموں کی فہرست دی ہے[1] جن میں سے پچیس[25] کو صراحتاً "راس سمبندھی ناٹک" بتایا گیا ہے ان دو مصنفوں کے علاوہ متعدد اور مصنف بھی سانگ ناٹک لکھ رہے ہیں ناٹکوں کی اتنی بڑی تعداد جن میں سے ہر ایک نہ معلوم کتنی مرتبہ عوامی اسٹیج پر کھیلا جا چکا ہے ہمارے ادبی ناٹکوں کی تخلیق و ارتقا پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی تھی۔

یاترا۔ راس اور سانگ کے علاوہ عوامی ناٹک میں اداکاری کے ماخذ کی حیثیت سے ڈومنیوں، بھانڈوں، نقالوں اور بہروپیوں کے فن کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ڈومنیوں کا کام زنانخانوں میں ناچنا گانا اور نقل کرنا ہے نقلوں میں مردوں کا پارٹ بھی وہ خود ہی کرتی ہیں۔ نقل میں کسی دوسرے کا روپ بھر کر اسی کی کردار نگاری کی جاتی ہے نقال اور بھانڈوں کا تو پیشہ ہی یہی ہے نوابان اودھ کے زمانے میں کشمیری بھانڈ کافی مشہور تھے۔ ہمارے ادب میں سودا کا کربلا بھانڈ اور لکھنؤ کا قائم بھانڈ جس نے نواب علی قلی خاں اور ان کی بیگم کو دُعا دی تھی کہ "خدا نواب صاحب کو سلامت اور بیگم صاحب کو قائم رکھے" مشہور ہیں۔ لکھنؤ کے بادشاہ غازی الدین حیدر کے یہاں ۱۸۲۵ء میں دعوتوں میں نورا بھانڈ کا بھی ذکر ملتا ہے[2] تقی بھگت باز۔ شاہ دانیال عرف سرخی۔ خواصی۔ انوٹھا اور یاری دہلی کے نامی نقالوں میں تھے[3] بہروپیا کے تو معنی ہی "بہروپیا" یا بہت سے رُوپ بھرنے والا ہے۔ روپ بھرنا ناٹک کا ایک ضروری عنصر ہے۔

اس طرح ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ بنگلہ کے یاترا اور راجستھان کے راس ناٹکوں نے برج کے رہس کو سہارا دیا۔ اسی رہس نے پہلے کرشن، رادھا اور گوپیوں کی لیلا اور پھر دوسری دیو مالائی کتھاؤں کو رقص و نغمہ اور اداکاری کے ساتھ پیش کیا۔ نقل اور بہروپ نے اسے بعض دوسرے ڈرامائی عناصر بہم پہنچائے یہی عوامی رہس لکھنؤ کے شاہی رہس اور امانت رسبھا کی منزلوں سے گزرتا ہوا اُردو ناٹک کی ابتدائی صورت میں نمودار ہوا اور انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں ادبی حدود کو چھونے لگا۔ اُردو ڈرامے کی

---

[1] ہندی ناٹک، اودبھو اور وکاس۔ ص ۵۳۵ تا ۵۳۷۔

[2] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ از سید مسعود حسن صاحب رضوی۔ ص ۴۰

[3] ایضاً ص ۴۶

پیدائش اور ارتقاء کی اس کہانی سے یہ امر بالکل واضح ہے کہ اُردو ڈرامے کا خمیر جن عناصر سے اُٹھایا گیا اُن میں ہندو دیو مالا۔ ہندی تصورات اور ہندی طرزادا خاص طور سے نمایاں ہیں۔

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ ہندو مذہب میں رقص و موسیقی ہمیشہ مقبول اور اسلام میں ہمیشہ مردود رہے ہیں اداکاری اور بُت گری میں تو دو قدم کا ہی فاصلہ ہے اس لیے ہمارے ناٹکوں پر اگر تخیل اور اسلوب دونوں اعتبار سے ہندی کی چھاپ نظر آتی ہے تو یہ غیر متوقع نہیں ہے۔

رادھا کہنیا کا قصہ۔

اُردو ناٹک کی تاریخ کے سلسلے میں فطرتاً یہ سوال سامنے آتا ہے کہ اُردو ناٹک کا نقطہ آغاز کس ڈرامے کو ماننا چاہیے۔ اب تک امانت کی اندر سبھا کے سر یہ سہرا باندھا جاتا تھا لیکن سید مسعود صاحب رضوی کی تحقیقی کاوشوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اُردو کا سب سے پہلا ناٹک "رادھا کہنیا کا قصہ" ہے جسے نواب واجد علی شاہ نے اپنے زمانہ ولیعہدی میں ۱۸۴۳-۱۸۴۲ء میں لکھا[1] اور جو لکھنؤ میں ۱۸۴۳ء میں کھیلا گیا[2]۔ اس طرح امانت کی اندر سبھا مصنفہ ۵۴-۱۸۵۳ء پر اُسے قریب دس سال کا تقدم زمانی حاصل ہے۔

رادھا کہنیا کے قصے کا خلاصہ یہ ہے: صحرا نامی ایک جوگن چوبیس[۲۴] برس سے اس غم میں مبتلا ہے کہ اس نے رادھا کہنیا کا ناچ نہیں دیکھا۔ اُس کا خادم غُربت اسے یہ ناچ دکھانے کی تدبیر کرتا ہے اور عفریت نامی دیو کے پاس جا کر جوگن کا حال سُناتا ہے عفریت اسے دو[۲] پریوں کے پاس لے جاتا ہے پریاں جوگن کو بلواتی ہیں اور اسے رادھا کنھیا کا ناچ دکھانے کے لئے تیار ہو جاتی ہیں۔ ایک پری رادھا اور دوسری کنھیا بنتی ہے اور چند اور پریوں کو ساتھ لے کر رقص شروع کرتی ہیں۔ رادھا کنھیا سے کہتی ہے کہ اپنی مُرلی کہاں چھوڑ آئے مُرلی بجاؤ۔ کنہیا کہتے ہیں کہ مُرلی کھو گئی اس پر رادھا کہتی ہیں کہ

[1] "مضمون اُردو کا پہلا ڈرامہ نگار" از سید مسعود حسن رضوی۔ ہماری زبان ۲۲ جون ۱۹۳۷ء۔
[2] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۱۱۱۔

مُرلی تم کبُری (کُبجا) کو دے آئے ہو اور روٹھ کر الگ بیٹھ جاتی ہیں۔ کنھیا جی رادھا کی منت و سماجت کرتے ہیں لیکن وہ نہیں مانتی۔ کنھیا اپنے خادم رام چیرا کو رادھا کی خفگی کا حال بتاتے ہیں وہ مشورہ دیتا ہے کہ کسی سکھی کو بیچ میں ڈال کر صلح صفائی کرو چنانچہ کنھیا جی، للتا۔ ساکھا۔ چنیا اور لڑوا نامی چار سکھیوں کی خوشامد کرتے ہیں پاؤں پر گرتے ہیں لیکن رادھا مان کر نہیں دیتیں۔ آخر رام چیرا کہتا ہے "مہاراج! رادھا کو داتا سے مانگو اور تپسیا کرو شاید مل جائیں"۔ کنہیا جی اس پر آسن لگا کر اور سانس روک کر دھیان میں بیٹھ جاتے ہیں رادھا جی فوراً اُٹھ کر اُن کے گلے سے لپٹ جاتی ہیں سکھیاں ناچ گانے کی صورت میں پوجا کرتی ہیں اور ساتھ ساتھ شرارت بھی کر جاتی ہیں۔ اب رادھا کہتی ہے "مہاراج! جبھی خوش ہوں گی جب مُرلی ڈھونڈھ کر لا دو گے"۔ کنھیا جی مُرلی ڈھونڈھنا شروع کرتے ہیں اور پوچھتے ہیں "ہماری مُرلی کس نے دیکھی ہے"۔ رام چیرا از راہ مذاق کہتا ہے "مُرگی کس نے دیکھی ہے۔ مہاراج تمھاری مرگی کے دو سینگ بھی اور دُم بھی ہے؟" اُسی وقت متھرا بندرابن سے آنے والا ایک مسافر نظر آتا ہے وہ کنھیا جی کو بتاتا ہے کنوئیں پر جو چار پنہارن گاگر پانی بھر رہی ہیں اُن میں سے جو گوری سی نانی سی ہے اس کے پاس ہے کنھیا جی ان پنہارنوں سے مُرلی مانگتے ہیں تو وہ کہتی ہیں تازہ تازہ مکھن کھلاؤ تو مُرلی دیں۔ اب چند مکھن والیاں ہولی گاتی ہوئی نظر آتی ہیں کنھیا اُن سے مکھن مانگتے ہیں مگر وہ ٹال مٹول کرتی ہیں لیکن، کنھیا مکھن کی ایک تھالی چُرا لیتے ہیں اور اُسے پنہارنوں کو دے کر مُرلی حاصل کر لیتے ہیں۔ کنھیا جیسے ہی مُرلی بجاتے ہیں رادھا دوڑ کر اُن کے گلے سے لپٹ جاتی ہیں اور کہتی ہیں:۔ "مہاراج کا بول بالا رہے اب مور من کھُس بھوا۔ تم گدی پر براجو میں تمھرے آگے گاوت ناچت ہوں" اور ارتھ بھاؤ سمیت ناچتی ہیں اور یہ ٹھمری گاتی ہیں:

استھائی: بجن لاگی سیام کی بانسری رے۔
انترا: جمنا کنارے اکھتر بانسری بجاوت — نکس جات جیا سے سانس ری رے

اور ناٹک ختم ہو جاتا ہے[1]

اُردو کے اس اوّلین ناٹک پر ہندی اثرات کا جائزہ لیا جائے تو اس میں کوئی

[1] "رادھا کہنیا کا قصہ" مشمولہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج سنہ ۱۹۵۰ء ص ۲۱۰ تا ۲۲۴۔

شک نہیں رہتا کہ واجد علی شاہ ہندی ناٹک کی روایتوں سے بہت کچھ آشنا تھے۔ ناٹک میں جوگن اور اس کے خادم کی شمولیت کا منشا راصل ناٹک کے لئے ایک زمین تیار کرنا تھا چنانچہ جیسے ہی اصل ناٹک شروع ہوتا ہے یہ دونوں ناٹک سے بالکل غائب ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے جوگن اور اس کا خادم قدیم ناٹکوں کے روائتی نٹ اور نٹی کی قائم مقامی کرتے ہیں۔

یہی حال رام چیرا کا ہے وہ ناٹک کے مرکزی کردار یعنی کنھیا جی سے جس مزاحیہ انداز میں گفتگو کرتا ہے اس سے ظاہر ہے کہ رام چیرا ہندی ناٹک کا وہ دوشک (مسخرہ یا جوکر) ہے جو قدیم ناٹکوں کا ایک ضروری کردار سمجھا جاتا ہے۔

ذرا غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ رادھا کنھیا کے قصے کا اصل موضوع رادھا جی کا روٹھ جانا اور انھیں منانے کے لئے کنھیا جی کا اُن کی اور اُن کی سکھیوں کی منت سماجت کرنا ہے۔ یہ برج کے رہس کی مان لیلا کا چربہ ہے۔ مان لیلا ایک ادائے دلبری ہے جو عاشق حقیقی کے لئے محبوب کی ناز برداریوں کا موقع فراہم کرتی ہے۔ اس ناٹک میں رادھا جی روٹھتی ہیں اور کرشن انھیں منانے کی طرح طرح کی کوششیں کرتے ہیں مگر رادھا منھ پھیر لیتی ہیں۔ ناز و انداز کی اس دکھاوٹ اور لگاوٹ کو ہی رہس میں مان لیلا کہتے ہیں۔ برج کے گیتوں میں مان لیلا نہایت مقبول روایت ہے۔ "کرت مان برج راج کشوری" جیسے گیت اسی تصور کے حامل ہیں۔

اب ذرا ناٹک کی پنہاریوں کو دیکھئے۔ ہندی ادب خصوصاً ہندی گیت پنہارنوں، پنگھٹ اور وہاں کی لپٹ جھپٹ سے بھرے پڑے ہیں۔

"پنگھٹ پہ موہے نندلال گھیر لینوے — گگری موری بھرن نہ دیت"
"جانے دے موہے شام نہ روکو پنگھٹ پر — گگری موری پنگھٹ پہ پھوری"
اور "دیکھو سکھی کا نہار وے ٹھاڑو ہے گیل — پنیا بھرن کیسے جاؤں موری آلی"

چند گیتوں کے شروع کے بول ہیں جن سے ہندی ادب میں پنگھٹ اور پنہارنوں کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ زیر نظر ناٹک میں پنہارنوں کی روایت یہیں سے ماخوذ کی گئی ہے۔

یہی حال "ماکھن والیوں" کا ہے کرشن کے ساتھ ماکھن والیاں نہ آئیں یہ کیسے ممکن ہے کرشن کا تو نام ہی "ماکھن چور" ٹھہرا۔ ناٹک میں جب ماکھن والیاں ماکھن دینے میں

ٹال مٹول کرتی ہیں تو کنھیا کی ماکھن چوری کی پرانی مشق ہی کام آتی ہے۔

تصورات کے علاوہ ناٹک کی زبان پر بھی ہندی کی گہری چھاپ ہے۔ ناٹک کے منظوم حصے میں چار اُردو اشعار بارہ ہندی دوہے۔ سات ٹھمریاں اور گیت اور ایک چار سطری پنجابی قطعہ شامل ہے۔ دوہے واجد علی شاہ کے بیان میں چھٹے باب میں نقل کئے جا چکے ہیں دو گیت بھی اوپر درج ہو چکے ہیں باقی گیتوں کا بھی یہی حال ہے وہ ہر اعتبار سے ہندی ہیں۔ ناٹک کی نثر کا حال بھی نظم سے مختلف نہیں ہے۔ صرف عفریت جعفر زٹلی کی نثر کے انداز کی زبان بولتا ہے۔ غربت جب عفریت سے گفتگو کرتا ہے تو وہ بھی اُردو بولتا ہے لیکن ان دونوں کا پورا مکالمہ آٹھ دس سطروں سے زیادہ نہیں ہے۔ باقی تمام ناٹک کی نثر ہندی سے متاثر ہے نمونہ یہ ہے:

"رادھا: راجن کے راج ادھراج مہاراج مُگ مُگ جیو آنند رہو۔ وہ مُرلی جا میں چھ راگ چھتیس راگنیاں باجت تھیں وہ مُرلی کہاں پر چھوڑ آئے۔ وہی مُرلی بجاؤ۔

کنھیا: (گود پھیلا کر)۔ راجن کی راج ادھرانی مہارانی۔ کانھا اسیس دیت ہے مُگ مُگ جیو آنند رہو۔ رام دُہائی وہ مُرلی کھوئے گئی۔

رادھا: مہاراج میں تم کو کھوب چینھت ہوں تم کبری کو دے آئے ہو۔"

شاہی اسٹیج ص ۲۱۷-۲۱۸)

کنھیا: اے للتا! ہمری رادھا ہم سے نہیں مانت ہیں۔ کیا کروں؟

للتا: بنتی کرو۔ ناک رگڑو۔ پیتاں پڑو۔ مونڈ گھسو۔ چروری کرو۔ جب تو نہیں۔

کنھیا: میں نے سب جتن کئے وہ نا ہیں مانت ہیں....." (ص ۲۱۹)

ظاہر ہے اس زبان اور اسلوب بیان کو ہندی سے متاثر نہ ماننا بڑی جسارت کی بات ہوگی۔ رادھا کنھیا کے قصے کا ہر تصور ہندی ادبی روایتوں سے ماخوذ ہے اسکی نثر اور نظم دونوں ہندی کے بھرپور اثرات میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ صحیح تو یہ ہے کہ واجد علی شاہ کے اس ناٹک پر جس طرح اُردو کا حق ہے اسی طرح ہندی کا بھی حق ہے۔ ہم اُسے نہ صرف اُردو ناٹک کا نقطہ آغاز بلکہ ہندی کا بھی "سروپرتھم ناٹک" ماننے کے لئے مجبور ہیں۔

Activate Windows

جدید پارسی تھیٹر اور اسٹیج: ڈراما محض پڑھنے اور سُننے کے لئے نہیں بلکہ اسٹیج پر کھیلنے کے لئے لکھا جاتا ہے وہ فردوسِ گوش ہی نہیں جنّتِ نگاہ بھی ہے۔ اُردو کے اوّلین ناٹک کا جائزہ لینے کے بعد یہ بھی ضروری ہے کہ اُردو ناٹک جس اسٹیج پر کھیلے جاتے رہے ہیں اُس پر بھی نظر ڈال لی جائے۔

اسٹیج اور تھیٹر کا جو مفہوم ہمارے ذہن میں آج قائم ہے وہ غیر ملکیوں کی دین ہے۔ اس قسم کا تھیٹر ہندوستان میں سب سے پہلے کلکتے میں بنا۔ کلکتے میں آجکل جہاں "مشن رو" ہے اس کے مشرقی شمالی حصے میں لال بازار میں انگریزوں کا ایک پلے ہاؤس تھا جہاں انگریز انگریزی ڈرامے کھیلا کرتے تھے پلاسی کی جنگ میں اس کے منہدم ہوجانے پر ۱۷۷۵ء میں دوبارہ اس کی تعمیر ہوئی۔ اس کے بعد ایک روسی سیّاح 'ہیرے سیم لے بے ڈف' HERESUM LEBEDEFF اگست ۱۷۸۷ء میں کلکتہ آیا اس نے ۱۷۹۵ء میں کلکتے کے وسطی حصے میں ایک تھیٹر قائم کیا جس میں ایک بنگالی عالم بابو گولوک ناتھ کی مدد سے ۲۷ر نومبر ۱۷۹۵ء کو چھدم ویش نامی بنگلہ ناٹک کھیلا گیا[1] چھدم ویش نہ صرف بنگلہ ناٹکوں میں بلکہ ہندوستان کی کسی بھی بولی کے ناٹکوں میں پہلا ناٹک ہے جو مغربی طرز کے اسٹیج پر کھیلا گیا۔

کلکتے کے علاوہ انگریزوں کی سب سے بڑی آبادی بمبئی میں تھی وہاں پہلے یورپ سے سفری تھیٹر کمپنیاں انگریزی ڈرامے کھیلنے آیا کرتی تھیں۔ ۱۸۴۵ء میں یورپ کی ایک اوپیرا کمپنی نے گرانٹ روڈ بمبئی میں ایک چھوٹا سا تھیٹر 'رائل تھیٹر' کے نام سے بنالیا اور انگریزی ڈرامے کھیلنے شروع کئے۔ ۱۸۴۷-۴۸ء کے آس پاس اس تھیٹر کو 'سر جگناتھ شنکر سیٹھ' نے خرید لیا۔ ۱۸۵۲ء میں سب سے پہلے ہندوستانی تھیٹر کمپنی 'پارسی ناٹک منڈلی' ظہور میں آئی اس نے اس سال یعنی ۱۸۵۳ء میں سب سے پہلے ایک گجراتی ناٹک "رستم انے سہراب" کھیلا۔ اس تھیٹر میں ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو "راجا گوپی چند اور جلندھر" نامی ڈرامہ کھیلا گیا[2] جسے اسٹیج پر کھیلا جانے والا سب سے پہلا اُردو ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو ہی بمبئی تھیٹر پلے ہاؤس میں اُردو کا ایک کامک

[1] بمبئی کا پارسی منچ، مضمون از ڈاکٹر اندھیرا پادھیائے سمیلن پترکا جلد ۴۹ شمارہ ۳-۴ ص ۷۲ تا ۷۸

[2] 'اُردو تھیٹر' از ڈاکٹر نامی۔

(مزاحیہ) "شری منت جی" کے دکھائے جانے کا بھی ذکر ملتا ہے[1]۔ ۱۸۵۴ء میں پھر راجہ گوپی چند اور جلندھر اور تیکھے خاں وغیرہ متعدد ڈرامے اور ۱۸۵۵ء میں بھی راجہ گوپی چند اور جلندھر۔ سیتا کی شادی مع راس لیلا اسٹیج کئے گئے۔

اسی زمانے میں ایک تھیٹر بنارس میں بنارس تھیٹر کے نام سے بنا اس میں ۴ر اپریل ۱۸۶۸ء کو پنڈت شیتل پرشاد ترپاٹھی کا بنایا ہوا جانکی منگل ناٹک بہت دھوم دھام سے کھیلا گیا۔ اس کی دیکھا دیکھی الٰہ آباد اور کان پور میں بھی اندھیر پریم موہنی اور سیتہ ہریش چند ناٹک کھیلے گئے[3]۔

بمبئی اور بنارس کی یہ تمام کمپنیاں محض شوقیہ تھیں۔ ۶۸-۱۸۶۷ء میں پہلی تجارتی تھیٹر کمپنی بمبئی میں کیخسرو نوروجی کی سرکردگی میں 'وکٹوریہ ناٹک منڈلی' کے نام سے بنی جس نے سب سے پہلے ۱۸۶۹ء میں خود کیخسرو کا براجی کا لکھا ہوا گجراتی ڈرامہ "بیزن انے منیزہ" کھیلا ڈاکٹر نامی نے 'بیزن و منیزہ' نامی ڈرامے کو کیخسرو کا براجی کا ۱۸۶۹ء میں مصنفہ اُردو ڈرامہ بتایا ہے اس سے خیال ہوتا ہے کہ مصنف نے گجراتی کے ساتھ ساتھ اسی سال اسے اُردو میں بھی لکھا ہوگا۔ بیزن و منیزہ کے بعد اس کمپنی نے ہریش چند اور لوکش نامی ڈرامے بھی کھیلے۔ گرانٹ روڈ پر جہاں شنکر سیٹھ کا تھیٹر تھا زیادہ تر مسلمانوں کی آبادی تھی اس کے علاوہ اس زمانے میں کچھ اُردو داں مسلمان لکھنؤ کی طرف سے آکر پارسی کمپنیوں میں نوکر ہوگئے تھے تجارتی اعتبار سے گجراتی کے مقابلے میں ہندوستانی یا اُردو میں ناٹک کھیلنا آل انڈیا نقطۂ نظر سے زیادہ منفعت بخش تھا چنانچہ وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے مالکوں میں سے ایک مالک دادا بھائی سہراب جی پٹیل نے ۱۸۷۱ء میں وکٹوریہ تھیٹر میں 'سونے کے مولیہ کی خورشید' نامی ناٹک کھیلا جسے ڈاکٹر رندھیرا پادھیائے بھی "ہندی اُردو ناٹک" کہنے کے لئے مجبور ہوئے[4]۔ یہ ناٹک ایدل جی کھوری کے "سونانی مول نی خورشید" نامی گجراتی ناٹک سے بہرام جی فریدوں جی مرزبان

[1] مضمون از ڈاکٹر سید محمد عقیل (دونوں مطبوعہ ہماری زبان۔ یکم نومبر ۶۶ء ص ۳)

[2] گارساں دتاسی۔ اٹھارھواں خطبہ ۱۸۶۸ء ص ۷۳۸-۷۳۹۔

[3] روپک رہسیہ از ڈاکٹر شام سندر و ڈاکٹر بڑتھوال ۱۹۴۷ء ص ۴۵۔

[4] مضمون "پارسی رنگ منچ" مطبوعہ سمیلن پترکا۔ جلد ۴۹ شمارہ ۳ و ۴ ص ۷۲-۷۸۔

Activate Windows

نے اُردو میں ترجمہ کیا تھا ڈاکٹر نامی نے اس کے اردو روپ کا نام خورشید دیا ہے اور اُسے اُردو کا پہلا دستیاب شدہ ڈراما قرار دیا ہے[1] ۱۸۷۲ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے سر سالار جنگ کی دعوت پر حیدر آباد جاکر اُردو ناٹک کھیلے اور ۱۸۷۴ء میں دلّی جاکر نسرواں جی خاں صاحب کا لکھا ہوا ڈرامہ گوپی چند کھیلا۔ ۱۸۸۷ء میں دلّی دربار کے موقعے پر بھی اس نے کئی ڈرامے کھیلے۔ ۱۸۸۵ء میں خورشید بالی والا کی قیادت میں یہ کمپنی لندن بھی گئی اور وہاں اُس نے پنڈت ونائک پرشاد طالب کا لکھا ہوا ڈرامہ ہریش چند کھیلا۔ اس دوران میں بمبئی میں مختلف تھیٹر کمپنیاں قائم ہوئیں۔ ۱۸۶۷-۶۸ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے بعد ۱۸۷۰ء میں الفنسٹن ناٹک منڈلی۔ ۱۸۷۱ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی۔ ۱۸۷۴-۷۵ء میں اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی۔ اور ۱۸۷۶ء میں ایمپریس وکٹوریہ ناٹک کمپنی بنیں۔ ان کمپنیوں کے مالک عموماً بدلتے رہتے تھے کبھی کوئی کمپنی ٹوٹی کبھی ایک کی دو بن گئیں اسی طرح ۱۹۳۵ء تک ان کا دھندا چلتا رہا۔ سنیما اور ریڈیو کی آمد سے آہستہ آہستہ سب لقمۂ اجل بن گئیں[2]

راجہ گوپی چند اور جلندھر:- تھیٹر اور ڈرامے کی اس داستان میں "راجا گوپی چند اور جلندھر" ہمارے لئے خاص طور سے باعثِ دلچسپی ہے۔ اسٹیج پر کھیلے جانے کے اعتبار سے اسے اندر بھا پر بھی جو ۱۸۵۴ء میں اسٹیج کی گئی تقدم زبانی حاصل ہے اس لئے اس ڈرامے کا ہم ذرا تفصیل سے جائزہ لیں گے۔

ڈراموں کی محولہ بالا تفصیل میں ۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کو کھیلے جانے والے ایک نہیں بلکہ دو اُردو ڈرامے نظر آتے ہیں۔ ایک تو یہی راجا گوپی چند اور جلندھر جو شنکر سیٹھ کے گرانٹ روڈ والے تھیٹر میں کھیلا گیا اور دوسرا اُردو کامک (مزاحیہ) شری منت جی جو اسی تاریخ کو 'بمبئی تھیٹر پلے ہاؤس' میں کھیلا گیا بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شنکر سیٹھ کے گرانٹ روڈ والے تھیٹر کا ہی نام بمبئی تھیٹر پلے ہاؤس تھا ورنہ اس زمانے میں ایک ہی دن دو دو نئے اُردو ڈرامے دو مختلف تھیٹروں میں کھیلے جانا مشکل معلوم ہوتا ہے اگر ہمارا یہ خیال صحیح ہے تو ظاہر ہے کہ "راجا گوپی چند اور جلندھر" کے ساتھ ہی "شری منت جی" کا مک

---

[1] مضمون از ڈاکٹر نامی مطبوعہ نوائے ادب بمبئی جنوری ۱۹۶۶ء ص ۱۳۔

[2] "پارسی رنگ منچ"۔ مطبوعہ سمیلن پتر کا۔ جلد ۴۹ شمارہ ۳ و ۴۔ ص ۷۲ تا ۷۸۔

Activate Windows

دکھایا گیا ہوگا پارسی تھیٹر میں ہمیشہ اصل ڈرامے کے ساتھ ایک غیر متعلق کامک دکھانے کا رواج رہا ہے چونکہ اصل ڈراما اُردو میں تھا اس لئے کامک بھی اسی زبان میں رکھنا پڑا۔

پروفیسر مسیح الزماں صاحب نے راجہ گوپی چند اور جلندھر کے بارے میں اپنی مرتبہ "امانت کی اندر سبھا" کے مقدمے میں یہ اعتراض کیا ہے:-

"ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے راجہ گوپی چند اور جلندھر کو اُردو کا پہلا ڈرامہ قرار دیا ہے جس کے مصنف "بھاؤ داجی لاڈ" تھے۔۔۔۔ اس ڈرامے کی نہ انھوں نے کہانی بیان کی نہ کوئی اقتباس پیش کیا ہے جس سے اندازہ کیا جاسکے کہ یہ اُردو میں تھا بھی یا نہیں[1]" اس اقتباس میں ڈرامے کے مصنف کا نام "بھاؤ داجی لاڈ" بتایا گیا ہے ساتھ ہی اس کے اُردو ڈراما ہونے پر بھی شک کیا گیا ہے لیکن دونوں باتیں ہی محلِ نظر نہیں۔

راجہ گوپی چند اور جلندھر کو جس کمپنی نے اسٹیج کیا تھا اس کا نام "ہندو ڈرامٹک کورٹ" ہے اس کمپنی کو ریاست سانگلی میں ۱۸۴۳ء میں وشنو داس امرت بھاوے نے قائم کیا تھا یہ کمپنی بمبئی میں بھی ناٹک دکھانے آیا کرتی تھی ۱۸۵۳ء میں جب یہ بمبئی آئی تو وشنو داس بھاوے انگریزی کمپنیوں کی ٹیپ ٹاپ اور ساز و سامان دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے ایک دوست ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ (भाऊ दाजी लाड) کی کوششوں سے گرانٹ روڈ والا بمبئی تھیٹر اپنے ناٹکوں کے لئے حاصل کر لیا[2] اور اسی تھیٹر میں ۹ مارچ ۱۸۵۳ء کو سلوچنا سہ گمن۔ اشومیگھ یگیہ اور لوکش مراٹھی زبان میں پیش کئے ان ڈراموں کی کامیابی کو دیکھ کر بھاوے جی نے سوچا اگر "ایسے استھان (بمبئی) پر ناٹک کا ابھی نیہ کیا (کھیلا گیا) تو پارسی یوروپین، مسلمان گجراتی ایتادی (وغیرہ) سب لوگوں کی سمجھ میں آئے گا ان کارنوں کو یوگیہ سمجھ کر وشنو داس نے اسی سمے نیا ناٹک گوپی چند، ہندوستانی بھاشا میں تیار کیا[3]"

اس کے معنی یہ ہیں کہ راجہ گوپی چند رخود ہندو ڈرامٹک کورٹ کے بانی وشنو داس امرت بھاوے

---

[1] بحوالہ "امانت کی اندر سبھا کے بارے میں" مراسلہ از عبدالرشید صاحب مطبوعہ ہماری زبان ۲۰ جنوری ۱۹۶۷ء ص ۹۔

[2] "ہندو ڈرامٹک کورٹ اور پارسی تھیٹر کی داستان" مضمون از ڈاکٹر وی داوتی۔ دھرم یگ ۲۹ مارچ ۱۹۷۳ء ص ۱۶۔

[3] وشنو چرتر از راؤ صاحب باسو دیو گنیش بھاوے ص ۰۰ بحوالہ دھرم یگ ۲۹ مارچ ۱۹۷۳ء ص ۱۸۔

کا بنایا ہوا ہے ڈاکٹر بھاؤ جی لاڈ کو اس کی تصنیف سے کوئی تعلق نہیں ہے ان کی مدد سے صرف وہ تھیٹر حاصل کیا گیا تھا جس میں یہ ڈراما اسٹیج کیا گیا تھا۔ اِس اقتباس سے 'راجہ گوپی چند' کے زمانہ تصنیف پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ وہ اسٹیج پر کھیلے جانے یعنی ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء سے چند دن پہلے ہی معرضِ وجود میں آیا۔

یہ ڈراما اُردو تھا یا نہیں اس کے بارے میں ایک ہندی محقق ڈاکٹر لکشمی نرائن لال کا یہ اقتباس قابلِ ملاحظہ ہے:

"اس کمپنی (ہندو ڈرامٹک کو) کا لکشیہ (سطحِ نظر) تھا ہندوستانی زبان میں ڈراما کھیلنا۔ یہ اپنے لکشیہ میں پھل (کامیاب) ہوئی ..... ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو اُردو ناٹک کھیلا گیا۔ "راجا گوپی چند"۔ یہ ناٹک شعر و شاعری سے لبالب ایک اوپرا تھا۔" [1]

"قابلِ توجہ امر یہ ہے کہ ڈاکٹر لال نے باوجود ہندوستانی زبان کے ڈراموں کا ذکر کرنے کے راجا گوپی چند کو صراحتاً "شعر و شاعری سے لبالب اُردو ناٹک کہا ہے۔"

ڈاکٹر مسیح الزماں کی طرح ہندی کی ایک محقق ڈاکٹر ودیاوتی بھی راجہ گوپی چند کو اُردو ناٹک کہنے پر معترض ہیں لیکن وہ بھی اسے "ہندی ناٹک" نہیں بلکہ "ہندوستانی ناٹک" کہتی ہیں۔

بدقسمتی سے راجا گوپی چند کا نثری متن دستیاب نہیں ہے لیکن اس کے تمام گانے بھاؤے کی مرتبہ کتاب "ناٹیہ کوتا سنگرہ" میں محفوظ ہیں۔ ان کا نمونہ یہ ہے:

(۱)۔ اس پر واری جاؤں میں اس پر
نو دروازے دسویں کھڑکی — اوپر ہے ایک پھڑکی

(۲)۔ آئی مینا وتی سادھ کے درسن کوں — دھرے بگ پر بھال جو۔ (بھالا بمعنی پیشانی)
سُن ہو مینا وتی بیٹے کے گُن تیرے — کھائی میں ڈارا میرا سائیں جو

اِن گیتوں کی زبان دیکھ کر ڈاکٹر ودیاوتی کہتی ہیں "اس بھاشا کو اُردو بھاشا نہیں کہا جاسکتا۔" [2]

لیکن سوال یہ ہے کہ کیا گانوں کی زبان سے ڈرامہ کی زبان کا اندازہ کرنا صحیح ہے؟

---

[1] ۔ مضمون "وہ پارسی تھیٹر والوں میں کیا تھا" از ڈاکٹر لکشمی نرائن لال دھرم یگ ۱۵ر فروری ۱۹۵۸ء ص ۲۰۔
[2] ۔ مضمون از ڈاکٹر سیتہ وتی مطبوعہ دھرم یگ بمبئی ۲۹ر مارچ ۱۹۵۸ء ص ۱۰۔

Activate Windows

اُردو کے ادبی ڈراموں میں بھی گانوں کی زبان عموماً ٹھیٹھ ہندی ہوتی ہے۔ قدسیہ زیدی کے شکنتلا ناٹک میں تمام گیت راجہ لکشمن سنگھ کے لکھے ہوئے ہیں جو ٹھیٹھ برج بھاشا میں ہیں۔ آغا حشر کاشمیری کی شکنتلا کے گیتوں کا بھی یہی حال ہے۔ آغا حشر کے ان تمام ڈراموں کی زبان جو انھوں نے کلکتہ جانے سے پہلے لکھے ادبی اُردو ہے لیکن گانے عموماً ٹھیٹھ ہندی میں ہیں مثلاً خوبصورت بلا (مصنفہ ۱۹۰۹ء) کے گانوں کا نمونہ یہ ہے:

شوبھے نت مکٹ شیش باجے سنسار میں ڈنکا — گگن گرج گرج سرکار کا
ڈھونڈھے جگ تمھاری چھاؤں پرن لگی گاؤں گا دل — جیو تم جگ جگ ہم تارے تم چندرماں
تم سے جگ چمکے جیوتی سروپ پیارے [1]

اس بھاشا کو اُردو بھاشا نہیں کہا جاسکتا، لیکن کیا اس کی وجہ سے خوبصورت بلا کو اُردو کے زمرے سے خارج کر دیا جائے گا۔ ان حقائق کے پیشِ نظر ہم یہ کہتے ہیں حق بجانب ہیں کہ جس "راجا گوپی چند" کو اُردو کے حریف بھی ہندی نہ کہہ کر اُردو یا ہندوستانی کہنے کے لئے مجبور ہیں اُسے "اُردو ڈراما" نہ ماننے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔

۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو کھیلے جانے والے اس ڈرامے کا نام ہر شخص "راجا گوپی چند" بتاتا ہے صرف ڈاکٹر نامی اسے 'راجا گوپی چند اور جلندھر' کہتے ہیں۔ یوگی جلندھر (جالندھر) گوپی چند کے گرو تھے ہندی روایتوں کے مطابق راجہ گوپی چند، راجہ بکرماجیت کے سوتیلے بڑے بھائی بھرتری کے بھانجے تھے۔ جس طرح بھرتری راج پاٹ چھوڑ کر یوگی ہو گئے تھے اسی طرح راجا گوپی چند بھی اپنی والدہ مینا وتی سے جو کہ چٹگانگ (بنگال) کے راجہ تلک چند کی رانی تھیں، بے ثباتی دُنیا کا اپدیش سُن کر تخت و تاج چھوڑ کر یوگی ہو گئے تھے ان کی دو جوان العمر رانیوں اُدینی اور پدمنی [2] نے انھیں دوبارہ گرہست آشرم میں لانے کی کوشش کی مگر گوپی چند نہ مانے اور اپنے گرو جالندھر کے ساتھ ریاضت کرنے گرنار (کاٹھیاوار) [3] چلے گئے۔ گوپی چند کی رانیوں کی حالتِ زار سے متاثر ہو کر اس زمانے کی عورتوں نے اپنے شوہروں کو بنگال اور پورب کی طرف

---

[1] ۔ خوبصورت بلا۔ پنجابی پستک بھنڈار۔ ص ۱۵۸۔
[2] ۔ ہندی ساہتیہ کوش مرتبہ ڈاکٹر دھیریندر ورما۔ بھاگ دو ۱۹۶۳ء۔ ص ۱۳۹۔
[3] ۔ پراسنگ کتھا کوش از شریمتی گلاب بہتہ۔ ۱۹۵۴ء ص ۸۳۔

جانے سے روکنا شروع کر دیا تھا اسی وجہ سے ہندی لوک گیتوں میں "پورب مت جائیو دیکھو ہو راجا جی" جیسی روایت چل پڑی۔ آج بھی ہندی درویشوں کا ایک فرقہ اپنے آپ کو گوپی چند کا پیرو بتاتا ہے اور سارنگی بجا کر گوپی چند گاتا ہے اس "گوپی چند" میں بھی خاص طور سے بنگال اور پورب نہ جانے کی تلقین ہوتی ہے۔ زیر نظر ڈرامے میں راجا گوپی چند کے ساتھ جلندھر کے نام کی شمولیت، اور اوپر نمونے کے طور پر دیے ہوئے گانے میں مینا وتی کے ساتھ (گرو) کے درشنوں کو آنے کے تذکرے سے قیاس ہوتا ہے کہ اس کا پلاٹ اسی کہانی سے ماخوذ ہوگا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ ہے کہ مغربی طرز کے اسٹیج پر سب سے پہلا کھیلا جانے والا اردو ڈراما "راجا گوپی چند اور جلندھر" ہی ٹھہرتا ہے جس کا مصنف ایک ہندی داں برہمن اور موضوع ہندی روایتوں سے ماخوذ ہے۔

اُردو ناٹکوں پر ہندی ادب کے موضوعاتی اثر کا جائزہ لینے سے بعض حیرت انگیز انکشافات سامنے آتے ہیں۔ اُردو ڈراموں کے موضوعات کے سب سے بڑے ماخذ ہندی ادب کے دو عظیم شاہکار مہا بھارت اور رامائن ہیں۔ ڈاکٹر نامی کی بلوگرافیا اردو ڈراما آٹھ جلدوں پر مشتمل ہے اس کی صرف دوسری جلد (مرتبہ مئی ۱۹۶۷ء) میں کم از کم نوّے[۹۰] ایسے ڈراموں کی فہرست ملتی ہے جن کے موضوعات مہا بھارت سے ماخوذ ہیں۔ پینتیس[۳۵] ڈرامے رامائن سے لئے ہوئے موضوعات پر لکھے گئے۔ شکنتلا کے علاوہ انفرادی کرداروں میں راجہ ہریش چندر۔ پورن بھگت۔ گوپی چند اور بھرتری اردو ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ مقبول ہیں۔ ہریش چندر پر دو درجن اور باقی میں سے ہر ایک پر درجن درجن بھر ڈرامے موجود ہیں۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ اُردو ڈراما نگاروں نے سب سے زیادہ انھیں موضوعات اور کرداروں کو اپنی کہانیوں کے لئے انتخاب کیا جو ہندی ادب میں سب سے زیادہ مقبول رہے ہیں۔ انھوں نے اکثر و بیشتر مہا بھارت یا رامائن سے براہِ راست اپنے پلاٹ اخذ نہیں کئے بلکہ ان کے ہندی ناٹکوں میں قبول کئے ہوئے روپ کو اختیار کیا۔ ہریش چندر کی کہانی تو عموماً بھارتیندو جی کے مشہور ہندی ناٹک "ستیہ ہریش چندر" (مصنفہ ۱۸۷۵ء[۱]) کی پوری

[۱] - بھارتیندر گرنتھاولی۔ طبع اول ۱۹۵۸ء۔ ستیہ ہریش چندر۔

طرح سے نقل ہے بھارتیندو جی نے اپنے ناٹک کے تیسرے ایکٹ کا پس منظر گنگا کے کنارے رکھا تھا اس لئے ہر ڈرامہ نگار نے راجہ ہریش چندر کو گنگا کے کنارے شمشان میں پہرہ داری کرتے دکھایا ہے حالانکہ یہاں بھارتیندو ہریش چندر جی ایک مغالطہ زمانی کے شکار ہو گئے تھے۔ اگر ہندی روایتوں پر یقین کیا جائے تو راجہ ہریش چندر، گنگا وترن کرانے والے (گنگا کو پہلی مرتبہ آکاش سے زمین پر لانے والے) راجہ بھاگیرت سے کئی پشت پہلے ہوئے تھے۔ اُن کے زمانے میں گنگا کے وجود کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ بھارتیندو جی کی اس غلطی کو بعد کا ہر ڈرامہ نگار دُہراتا چلا گیا۔

یہ کہنا غیر ضروری ہے کہ موضوع کا تصنیف کی عام فضا پر بہت گہرا اثر پڑتا ہے ہندی دیومالائی اور روایتی موضوعات کی بنیاد پر اُٹھائی جانے والی عمارت کا نقشہ یقینی طور سے ہندی تصورات سے متاثر ہوگا۔

موضوع کے بعد ڈراموں کی عمومی فضا پر جس چیز کا سب سے زیادہ اثر پڑتا ہے وہ ہے ان کی زبان اور طرزِ بیان۔ اُردو ڈراموں کی زبان پر ہندی اثرات کی صحیح جانچ پرکھ کیلئے یہ ضروری ہے کہ اس بارے میں چند بنیادی باتیں عرض کر دی جائیں۔

ایک کامیاب ڈرامے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کی زبان اُس کے کرداروں کے حسب حال ہو۔ برہمن اور مولوی۔ بادشاہ اور سائیس۔ کابلی اور مدراسی کی زبان ایک ہی نہیں ہونی چاہئے۔ کالی داس کے ابھگیان شاکنتلم کی زبان سنسکرت ہے لیکن اس میں سپاہی، پیادے اور ادنیٰ طبقے کی عورتیں عوامی زبان پراکرت بولتے ہیں راجہ وشوناتھ سنگھ کے آنند رگھونندن ناٹک میں تو کردار اپنے اپنے علاقوں کی بولیاں میتھلی۔ گجراتی اور مراٹھی بولتے نظر آتے ہیں۔ بھارتیندو ہریش چندر کے ہندی ناٹک نیل دیوی مصنفہ ۱۸۸۰ء کی زبان کا ایک نمونہ دیکھئے:

"سوریہ دیو۔ (سر اُٹھا کر): یہ کون تھا؟ اس مرتے ہوئے شریر پر اُس نے امرت اور وِش دونوں ایک ساتھ کیوں برسایا۔ ارے! ابھی تو یہاں کھڑا گا رہا تھا ابھی کہاں چلا گیا۔ نسندیہ یہ کوئی دیوتا تھا۔ نہیں تو اس کٹھن پہرے میں کون آسکتا تھا۔ ایسا سُندر روپ اور ایسا مدھر سُر اور کس کا ہو سکتا ہے۔ کیا کہتا تھا؟

[۱] - ہندی ناٹک اودبھو اور وکاس از ڈاکٹر دشرتھ اوجھا ص ۲۰۵۔

"اب تجھو ویرور بھارت کی سب آسا" ابن۔ یہ دیو واکیہ کیا سچ مچ ستہ ہوگا۔"

ظاہر ہے یہ زبان ادبی کھڑی بولی ہے اس میں فارسی یا اُردو کی پُٹ تک نہیں ہے لیکن اسی ناٹک کے ایک کردار شریف کی زبان ملاحظہ کیجئے:

"شریف: (ایک مصاحب سے) ۔عبدالصمد! خوب ہوشیاری سے رہنا یہاں کے راجپوت بڑے کافر ہیں۔ان کمبختوں سے خُدا بچائے (دوسرے مصاحب سے) ٹک سجاد! تم شب کے پہروں کا انتظام اپنے ذمہ رکھو ایسا نہ ہو کہ سورج دیو شب خون مارے۔"[1]

سورج دیو اور شریف دونوں حکمراں طبقے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ایک راجپوت ہے اور دوسرا مسلمان۔ دونوں اپنی اپنی جگہ وہ زبان استعمال کرتے ہیں جس کی فطرتاً اُن سے اُمید کی جاتی ہے اور یہی ڈرامے میں زبان کا صحیح استعمال ہے۔ کاظم علی جوان اور ڈاکٹر اختر رائے پوری شکنتلا کا ترجمہ کرتے وقت یہ نکتہ بھول گئے۔ جوان کے یہاں آشرم واسی اور تپسوی وہ زبان استعمال کرتے ہیں جو دہلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بیٹھنے والے کبابیوں کی زبان ہے اختر رائے پوری کے یہاں راجہ دشینت اور سرودمن بڑی بی اور اُمّی جان کہتے نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ محض مستثنیات ہیں ورنہ ناٹکوں میں اس قسم کی لغزشیں نہیں ہوتیں۔

ڈرامے کی اسٹیج پر کامیابی کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کی زبان ڈرامہ دیکھنے والوں کے معیار اور مذاق سے بے حد مختلف نہ ہو۔ ظاہر ہے ایسی زبان ملک کے مختلف حصوں کیلئے مختلف ہونی چاہیے لیکن چونکہ عملاً یہ ناممکن ہے اس لئے ڈرامے کی زبان ایسی رکھی جاتی ہے جس کا ملک میں زیادہ سے زیادہ چلن ہو۔ وہ زبان کون سی ہے یہ مسئلہ بے حد متنازعہ فیہ ہے اور ظاہر ہے کہ اُس پر سیر حاصل کا بحث کا یہاں موقع نہیں ہے۔ لیکن اگر غیروں کے کان میں بھنک نہ پڑ جائے تو میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہوں کہ اُردو ایک ملک گیر زبان ہونے کے کتنے ہی بلند بانگ دعوے کیوں نہ کرے لیکن ایسی زبان جسے ہندی نہ کہہ کر صرف اُردو کہا جاسکتا ہے نواح دہلی۔ اُتر پردیش کے شمالی مغربی اضلاع، پنجاب اور ہریانہ کے بعض علاقوں اور ملک کے چند بڑے بڑے شہروں کے خاص خاص محلوں کے علاوہ

۱۔ نیل دیوی۔ ساتواں سین (مشمولہ بھارتیندر گرنتھاولی۔ طبع اول) ص ۵۳۲

۲۔ ایضاً۔ ص ۵۲۱۔

Activate Windows

ہندوستان کے کسی بڑے حصّے کے عام باشندوں کی زبان نہیں ہے۔ ہم جب اُردو کو گلگٹ سے رامیشورم تک اور دوارکا سے اپھال تک بولی اور سمجھی جانے والی زبان کہتے ہیں تو ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ اُردو سے ہم جو زبان مراد لے رہے ہیں اُس پر ہندی کا بھی اطلاق اسی طرح ہوسکتا ہے جس طرح اُردو کا۔ اُردو اور ہندی کے تنازعے میں اس ہندوستان گیر زبان کو کوئی فریق بلا شرکت غیرے اپنی زبان بتا کر دوسرے فریق کے مقابلے میں اپنے دعوی کی شہادت کی حیثیت سے نہیں پیش کرسکتا چونکہ دونوں فریق اس بنیادی نکتے کو جان بوجھ کر نظر انداز کئے ہوئے ہیں اس لئے اس مسئلہ کا کوئی حل نہیں نکلتا ورنہ اصل سوال یہ ہے کہ جو لسانیاتی عناصر اس ہندوستان گیر زبان میں شامل ہو کر اُسے اِس وسعت بیکراں سے نکال کر اُردو اور ہندی کے دو ممیز اور تنگ حصاروں میں مقید کرتے ہیں وہ ملک کے کس کس خطے کی بولیوں میں پائے جاتے ہیں۔ اگر ہم اس نظر سے زبان کے مسئلے کو جانچیں تو ملک کے بڑے حصّے میں ہندی کا پلّہ بھاری نظر آئے گا۔ تھیٹر کے مالکوں نے اس چیز کو پہچانا وہ مولوی عبدالحق یا راج رشی پرشوتم داس ٹنڈن تو تھے نہیں اُن کا نقطہ نظر خاص تجارتی اور کاروباری تھا اس لئے اُردو ناٹکوں میں بھی انھوں نے ضرورتاً وہ زبان استعمال کرنا شروع کی جسے ہندی سے دُشمنی نہ تھی اور جس کا سکّہ بازار میں آسانی سے چلتا تھا۔

جدید تھیٹر کا رواج عملاً پارسی تھیٹر کمپنیوں کا منت کش ہے۔ بمبئی جو ان تھیٹروں کا مرکز تھا مراٹھی اور گجراتی زبان کے علاقے میں تھا اس لئے شروع میں وہاں گجراتی اور مراٹھی ناٹک ہی کھیلے جاتے تھے۔ اُنھیں چھوڑ کر جب ہندی اُردو ناٹک کھیلنے کا سوال سامنے آیا تو اِنھیں گجراتی اور مراٹھی ناٹکوں کی زبان میں تبدیلی کرکے اسٹیج پر پیش کر دیا گیا۔ رستم و سہراب، بیژن و منیژہ، سونے کی مولیہ کی خورشید جیسے ابتدائی ڈرامے رستم نے سہراب، بیژن نے منیژہ اور سونا نی مول نی خورشید نامی گجراتی ناٹکوں کی ہی اُردو شکلیں ہیں۔ ظاہر ہے گجراتی اثر کی وجہ سے وہ ہندی سے زیادہ قریب ہوں گے۔ انھیں وجوہ سے ابتدائی اُردو ڈراموں کی زبان ہندی اثرات سے خالی نہ رہ سکی۔ اُن کے گانوں کا روپ تو بالکل ہندی ہی رہا۔ ان حقائق کی روشنی میں ہم اُردو کے چند ناٹکوں پر ہندی اثرات کی نشاندہی کریں گے۔

اُردو ڈرامے کے نام کے ساتھ ذہن خود بخود آغا حشر کاشمیری کی طرف منتقل ہوجاتا ہے انھوں نے ۹۷-۱۸۹۶ء سے ڈرامہ نگاری شروع کی۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں وہ ہندوستان کے تھیٹر پر چھائے ہوئے تھے اُن کے مداحوں نے انھیں انڈین شکسپیر کے لقب سے ملقب کیا حالانکہ شکسپیر کی اعتدال پسندی اور سنجیدگی سے انھیں دور کا واسطہ نہ تھا۔ اُن کے کردار یا تو فرشتہ مکمل ہوتے ہیں یا شیطان مجسم۔ جذباتِ انسانی کی مرقع کشی میں اُن کا قلم تیز و تُند رنگ پسند کرتا تھا وہ اعتدال کے قائل نہیں، انتہا کے دلدادہ ہیں۔ ہولناک سے ہولناک مناظر کو اسٹیج پر پیش کرنے میں انھیں پس و پیش نہ تھا۔ آغا حشر کی طبیعت کے اصل جوہر وہاں کھلتے ہیں جہاں بُعد المشرقین والے دو متضاد کردار ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ اسیرِ حرص۔ خوبصورت بلا اور بلوا منگل اس کی مثالیں ہیں یہ تمام چیزیں آغا حشر کو شکسپیر کی نسبت مارلو MARLOWE سے زیادہ قریب کرتی ہیں۔ اپنے ڈراموں میں آغا حشر "چوتی والوں" کی پسند کا خاص طور سے خیال رکھتے تھے اسی لیے اُن کے یہاں بعض جگہ نہایت بھونڈے اور سوقیانہ پھکڑ کی مثالیں ملتی ہیں۔ بہرنوع یہ ماننا پڑے گا کہ آغا حشر کو ناٹک کی دُنیا میں ایک عہد آفریں شخصیت کی حیثیت حاصل ہے ہندوستانی اسٹیج پر اُن کی سی مقبولیت کسی دوسرے ڈرامہ نگار کی قسمت نہ ہوسکی۔

آغا حشر کی تصنیفی زندگی کو ہم تین ادوار میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ پہلا دور ابتدا سے ۱۹۰۵-۰۶ تک بنتا ہے اس میں انھوں نے آفتابِ محبت ۹۷-۱۸۹۶ء۔ مارِ آستین ۱۸۹۹ء۔ مریدِ شک ۱۸۹۹ء۔ اسیرِ حرص ۱۹۰۰ء۔ میٹھی چھری ۱۹۰۱ء۔ شہیدِ ناز ۱۹۰۲ء صیدِ ہوس ۱۹۰۶ء۔ اور سفید خون ۱۹۰۶ء لکھے اس دور کے ڈرامے زیادہ تر انگریزی ڈراموں سے ترجمہ کیے گئے ہیں لیکن انھیں ایسے طریقہ بنانے کی دھن میں آغا حشر نے اُن کے پلاٹ میں ہر قسم کی تبدیلی اور اضافوں کو آزادی کے ساتھ روا رکھا۔ فقرہ بازی، سجع اور مقفّٰی زبان۔ مکالموں میں شعروں کی بھرمار اور گانوں کی فراوانی اس دور کی چند نمایاں خصوصیات ہیں۔ دوسرے دور میں ۱۹۱۵ء تک کے ڈرامے خواب ہستی ۱۹۰۸ء۔ خوبصورت بلا ۱۹۰۹ء۔ نیک پروین یا سلور کنگ ۱۹۱۰ء۔ بھارت رمنی ۱۹۱۴ء اور یہودی کی لڑکی ۱۹۱۵ء رکھے جاسکتے ہیں۔ ان ڈراموں کے مکالموں میں اشعار اور قافیوں کا استعمال پہلے

دور کی نسبت کافی کم ہوگیا ہے۔ فقرہ بازی اور بھبتی نظر تو آتی ہیں لیکن اُن میں پہلے کی نسبت رچاؤ اور ٹھہراؤ پایا جاتا ہے۔ فنی پختگی اس دور کے ڈراموں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ آغا حشر کے باقی ڈرامے آخری دور کی یادگار سمجھے جانا چاہئیں۔ بلوا منگل ۱۹۲۰ء۔ بھاگیرتی گنگا یا گنگا و ترن ۱۹۲۱ء۔ ہندوستان (شہرون کمار) ۱۹۲۱ء۔ ترکی حور ۱۹۲۲ء۔ آنکھ کا نشہ ۱۹۲۴ء۔ سیتا بن باس ۱۹۲۸ء۔ بھارتی بالک ۱۹۲۹ء۔ بھیشم پرتگیا ۱۹۲۹ء۔ دھرمی بالک ۱۹۲۹ء۔ دل کی پیاس ۱۹۳۰ء اور رستم و سہراب ۱۹۳۰ء اس دور کے مشہور ڈرامے ہیں۔ ان کی سب سے نمایاں خصوصیت ان کا ہندی کی طرف رُجحان ہے اُن کے پلاٹ اکثر ہندی دیومالائی کتھاؤں سے ماخوذ ہیں۔ ان کی زبان اور اندازِ بیان کو اُردو کی نسبت ہندی کہنا زیادہ صحیح ہے۔ اس دور کے اکثر ڈرامے محض اُردو رسم خط کے گنہگار ہیں ورنہ ان کا شمار ہندی ناٹکوں میں ہونا چاہئے۔ اشعار یا قافیہ بازی ان ڈراموں میں عموماً مفقود ہے کردار حادثاتِ زندگی سے عملی زندگی کی طرح اثر پذیر نظر آتے ہیں۔ ان میں اکثر ڈرامے (مثلاً آنکھ کا نشہ) اصلاحِ رُجحان کی غمازی بھی کرتے ہیں۔

یہاں یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ آغا حشر کے ڈراموں کی یہ فہرست مکمل نہیں ہے اُن کے بعض اور ڈراموں مثلاً انوکھا مہمان۔ بیوقوف کی ٹکر۔ اور شیر کی گرج کے سنہ تصنیف معلوم نہیں ہوتے نہ محولہ بالا ڈراموں کے سنِ تصنیف کی صحت کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ کہا جاسکتا ہے کیونکہ اکثر تھیٹر کمپنیاں ڈراموں کو صرف اس وقت شائع کیے جانے کی اجازت دیتی تھیں جب وہ برسوں اسٹیج پر کھیلے جاتے جاتے پُرانے ہوجاتے تھے۔ اُن کے اصل نسخوں تک تو کسی کی رسائی ہی نظر نہیں آتی۔ مندرجہ بالا سنہ ڈاکٹر نامی کی ببلو گرافیا اُردو ڈراما[1] سے مُرتب کیے گئے ہیں۔

آغا حشر کے دور بہ دور ارتقائی رُجحانات کی نمایندگی کے لئے آسانی سے اسیرِ حرص۔ خوبصورت بلا اور بلوا منگل کو منتخب کیا جاسکتا ہے۔ ہم اب ان تینوں ناٹکوں پر ہندی اثرات کا جائزہ لیں گے۔

اسیرِ حرص، چنگیز کے تظلم اور اس کی بیوی نوشابہ کی شرافت کی کہانی ہے۔ چنگیز

---

[1] ببلو گرافیا اُردو ڈراما۔ جلد اوّل۔ نومبر ۱۹۶۶ء ص ۵۵-۵۶۔

Activate Windows

تخت و تاج کے جائز وارث ناصر اور اس کے بیٹے کو قتل کر دینا چاہتا ہے۔ ناصر چنگیز کا چچازاد بھائی ہے۔ اس کے فوجی افسر صفدر اور صفدر کے معصوم بچے کو قتل کرنے کے بعد چنگیز ناصر کو قید کر لیتا ہے۔ نوشابہ چنگیز کو ناصر کے قتل سے باز رکھنا چاہتی ہے اس پر شوہر اور بیوی میں جھگڑا ہوتا ہے نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ نوشابہ چنگیز کو ہلاک کر دینے پر اُتارو ہو جاتی ہے اور سوتے ہوئے چنگیز کے سینے میں خنجر بھونکنا چاہتی ہے کہ نوشابہ کے ہاتھ سے اس وقت ناصر کا سپہ سالار رستم نمودار ہو کر خنجر چھین لیتا ہے اور خود چنگیز کے سینے پر چڑھ کر بیٹھ جاتا ہے لیکن ایک بہادر سپاہی کی طرح چنگیز کی جان بخشی کر دیتا ہے ناصر کو نوشابہ اور رُستم پہلے ہی قید سے رہا کرا چکے تھے۔ آخر چنگیز اظہارِ ندامت کرتا ہے اور تاج و تخت ناصر کے سپرد کر دیتا ہے۔ ناصر کے جشن تاجپوشی پر سہیلیوں کے ناچ کے ساتھ ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے۔[1]

اسیرِ حرص کی یہ کہانی نہ تاریخی چنگیز خاں کی کہانی ہے نہ اس پر ہندی کا کوئی اثر ہے۔ اس کی نثری زبان بالکل اُردو ہے اس پر ہندی کا اثر تلاش کرنا بے سود ہے لیکن ڈرامے کا ڈھانچہ اور اس کے گانے ہر اعتبار سے بالکل ہندی ہیں۔ ناٹک قدیم ہندی ناٹکوں کی طرح 'پرستادنا یا نادی' سے شروع ہوتا ہے۔ چنانچہ پردہ اُٹھتے ہی ہم یہ منگلا چرن سُنتے ہیں:۔

دینا ناتھ موہے ڈوبت اُسارو۔ اُگارو۔۔۔۔۔۔۔

تو کو تجے ڈوبے ساگر میں سنسار جاوے نہیں پار رہے منجدھار ہووے مزیدار
تیری لیلا۔ جو کوئی بھولا۔ واکو نہیں ٹھار حشر کو سہارو۔۔ دینا ناتھ۔۔

اس کے بعد سہیلیاں ایک ہندی گیت گاتی ہیں جو منگلا چرن کی طرح اپنی زبان اور اسلوب کے لحاظ سے بالکل ہندی ہے۔

چلتی چپلا چنچل چال سُندریا البیلی۔
جوبن رسماتی ڈولے، نینن امرت رس گھولے۔
ایک تو نیناں مدھ بھرے دوجے انجن سار اے بوری کہیں دیت ہیں "جوبن اری ہتھیار"[2]

---

[1] ۔ اسیرِ حرص۔ مطبوعہ تاج اکیڈمی دہلی۔ مئی ۱۹۶۶ء

[2] ۔ یہ ہندی کا مشہور دوہا ہے جس کا آخری چرن ہے "متوارن ہتھیار"۔

Activate Windows

منگلا چرن اور غیر متعلق موسیقی ہی نہیں بلکہ ناٹک کے کرداروں کی زبان سے بھی جو گیت کہلائے گئے وہ بھی مکمل طور سے ہندی اثرات میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ نوشابہ چنگیز کے سامنے یہ گانا گاتی ہے:۔

انبوا کی ڈاری تلے آؤ ری جھولنا جھلاؤ ری
بھوے پیا سنگ دھر کے اُمنگ۔ جھولا جھلاؤں ریشم کی ڈوری بندھاؤ ری ... انبوا کی۔۔

اور ایک جگہ ناصر کی بیوی سرجیس ناصر کا دامن پکڑ کر یہ گیت گاتی ہے:

مورے شام مورے دھام مورے سنوریا، نہ مجھ سے پھیر نجریا
تم بن سنوریا جائے عمریا۔ بن تورے نہیں ٹکے ڈگریا۔ مورے شام

ظاہر ہے ان تمام گانوں کی زبان ہندی گیت اور ٹھمری کی مخصوص زبان ہے۔ ہندی روایتوں کی تقلید میں نہ صرف یہ گیت بلکہ ڈرامے کے اکثر گیت عورت کی زبان سے کہلائے گئے ہیں ان کا تخیل اور اسلوب بالکل ہندی ہے۔ ڈرامے میں اس طرح کے انیس[19] گیت آتے ہیں۔ اس طرح اسیرِ حرص کی نثری زبان اُردو ہونے کے باوجود اس کا منظوم حصہ مکمل طور سے ہندی ہے۔

خوبصورت بلا، آغا حشر کے دوسرے دور کے ڈراموں کا نمائندہ مانا جاسکتا ہے اس کا پلاٹ مختصراً یہ ہے: شمسہ جو بدی مجسم ہے بادشاہت کے لالچ میں پہلے اپنے حقیقی بھائی برجیس کو قتل کرا دیتی ہے اس کے بعد برجیس کے بیٹے شہزادہ سہیل کی جان لینا چاہتی ہے۔ سہیل کی پرورش اس کے وفادار جنرل توفیق کی بیوی طاہرہ کرتی ہے شمسہ اور اس کا سپہ سالار، سہیل کو توفیق اور طاہرہ سے حاصل کرنا چاہتے ہیں اس پر شمسہ اور توفیق کی فوجوں میں جنگ ہوتی ہے۔ توفیق شکست قریب دیکھ کر سہیل کی حفاظت کا انتظام کرنے میدانِ جنگ سے اپنے گھر پہنچتا ہے وہاں طاہرہ یہ سمجھ کر کہ اس کا شوہر میدان جنگ سے بھاگ آیا ہے اُس پر سخت لعن طعن کرتی ہے۔ توفیق اسے بتاتا ہے کہ شمسہ کے سپاہی میدانِ جنگ میں فتحیاب ہونے والے ہیں اور اُن کے گھر میں داخل ہونے ہی والے ہیں اور سہیل کو اُن سے بچانے کی صرف یہ ترکیب ہے کہ سہیل کو اپنے وفادار ملازم حسام کے ہاتھ باہر جنگل میں بھیج دیا جائے اور اپنے بیٹے رشید کو سہیل کی جگہ سُلا دیا جائے طاہرہ یہی کرتی ہے۔ آخر شمسہ کے سپاہی آتے ہیں اور توفیق اور اس کے بیٹے دونوں کو قتل

کر دیتے ہیں۔ بعد میں حسّام اور سہیل بھی شمسہ کے سپاہیوں کے ہاتھ لگ جاتے ہیں حسام بھی مارا جاتا ہے لیکن سہیل کو سپاہی شمسہ کے پاس لے جاتے ہیں توفیق کا ایک وفادار سپہ سالار اور خود طاہرہ جان پر کھیل کر سہیل کو بچاتے ہیں اور شمسہ کو گرفتار کر لیتے ہیں مگر شمسہ پستول سے اپنے آپ کو ہلاک کر لیتی ہے۔ سہیل کو طاہرہ لے آتی ہے اور اس کی تاجپوشی کے جشن کے ساتھ ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔[1]

ہندی ادب میں راجپوت عورتوں کی بہادری، ایثار اور قربانی کے بہت سے قصّے ملتے ہیں۔ اُنھیں میں ایک پنّا دائی کا تاریخی واقعہ بھی ہے۔ چتوڑ کی گدّی کے مالک اودے سنگھ کے ماں باپ اس کی طفلی کے زمانے میں مر چکے تھے۔ اودے سنگھ کی پرورش پنّا دائی کے ذمّہ تھی۔ اودے سنگھ کی بلوغت تک انتظامِ سلطنت بن بیر سنگھ نامی ایک سردار کو سونپ دیا گیا تھا لیکن اس کی نیت میں فتور آ گیا اور وہ اودے سنگھ کو قتل کرنے کی نیت سے پنّا کے یہاں پہنچا۔ اتفاق سے پنّا کو اس کے ارادے کا حال معلوم ہو گیا تھا اُس نے اودے سنگھ کو ایک وفادار ملازم کے ساتھ باہر بھیج دیا اور خود اپنے بیٹے چندن کو اودے سنگھ کے پلنگ پر لٹا دیا بن بیر سنگھ آیا اور تلوار سے چندن کے ٹکڑے کر دئے اس طرح پنّا نے اپنے بیٹے کی قربانی دے کر اپنے آقا کے بچّے کی جان بچائی۔ خوبصورت بلا کے پلاٹ کا ماخذ صاف طور سے پنّا دائی کا یہی قصّہ ہے آغا حشر نے قصّے کو اور بھی ہولناک بنانے کے لئے طاہرہ کے بچّے کے علاوہ اس کے شوہر اور ملازم کو بھی موت کے گھاٹ اُتر وا دیا۔

ہندی ادب میں ویر رس کی شاعری میں راجپوت عورتوں کا اپنے ہاتھ سے شوہروں کے تلک لگا کر اور آرتی اُتار کر انھیں میدانِ جنگ میں بھیجنے کا تصوّر نہایت عام ہے۔ اپنے شوہروں کے میدانِ جنگ سے جان بچا کر بھاگ آنے کی نسبت یہ بہادر عورتیں اُن کا میدانِ جنگ میں مارا جانا بہتر سمجھتی تھیں۔ مشہور جین عالم ہیم چند (۱۰۸۸ء تا ۱۱۷۲ء) نے اپنی تصنیف "سِدھ ہیم چند شبد انوشاسن" میں ایسے ہی موقع کا ایک اپ بھرنش دوہا نقل کیا ہے:[2]

بھلا ہوا جو ماریا بہنی مھارا کنت — لجّ جم تو ویم سی اہو جئی بھگا گھر اینت
بھلا ہوا جو مارا گیا اے بہن ہمارا شوہر — لاج آتی مجھے اپنی ہم عمروں میں جو بھاگا ہوا گھر آتا)

۱۔ 'خوبصورت بلا' از آغا حشر۔ پنجابی پستک بھنڈار دہلی۔ سالِ طبع ندارد۔
۲۔ 'ہندی ساہتیہ کا اتہاس' آچاریہ رام چندر شکل۔ پندرھواں ایڈیشن ص ۲۴۔

'خوبصورت بلا' میں توفیق جب سُہیل کی جان بچانے کی نیت سے میدان جنگ سے گھر پہنچتا ہے تو اُس کی بیوی جو ڈانٹ پھٹکار اسے بتاتی ہے وہ ہندی ادب میں مقبول اسی قدیم تصور کی یاد دلاتا ہے۔

ہیئتی اعتبار سے بھی خوبصورت بلا بہت کچھ ہندی ناٹک کی تقلید کرتا ہے اس میں اسٹیج پر سب سے پہلے نیکی نام کی ایک عورت نمودار ہوتی ہے اور یہ گیت گاتی ہے:-

رب کی شان نیاری نیاری بلہاری — توری کہانی گھر گھر من مانی جانی
ایکتائی سے چترائی بیاری ساری ساری — ہے جہاں میں یہ کام کرنا .....
ہوس کپٹ کرت پھرت، چھل کی ماری دُنیا ساری نرماری ....

اس کے بعد بدی نام کی ایک عورت اسٹیج پر آتی ہے اور دونوں میں ایک مکالمہ ہوتا ہے جس سے ڈرامے کے مرکزی تصور یعنی نیکی اور بدی کی جنگ میں نیکی کی فتح کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد اصل ناٹک شروع ہوتا ہے۔ ناٹک کے خاتمے پر سہیلیاں مل کر یہ گیت گاتی ہیں:

شو بھے ہت کنٹک شیش باجے سنسار میں ڈنکا۔ گگن گرج گرج سرکار کا
ڈھونڈھے جگ تمھاری چھاؤں چرن لاگی گاؤں گاؤں۔ لوکن ماں سدا نام گونجے سرکار کا
جیو تم جگ جگ ہم تارے تم چندرماں — تم سے جگ چمکے جیوتی سروپ پیارے

ناٹک شروع ہونے سے پہلے نیکی کا حمدیہ گیت سوتر دھار کی ناندی اور نیکی و بدی کا مکالمہ نٹ نٹی سمواد کی قائم مقامی کرتا ہے اور خاتمے پر دُعائیہ گیت بھرت واکیہ سے مشابہ ہے۔ نیکی اور بدی کا مکالمہ توارادی طور سے ہندی ناٹکوں کی روائتوں سے استفادہ ہے۔

اسیرِ حرص کی طرح خوبصورت بلا کے مکالموں کی زبان بھی اُردو ہے لیکن گانوں کی زبان یہاں بھی ہندی ہے۔ ایک جگہ طاہرہ خُدا کی عبادت کے وقت ایک گیت گاتی ہے۔ عبادت میں گانا بجائے خود ہندی تصور ہے لیکن یہاں وہ گیت بھی بالکل ہندی بھجن سے مماثل ہے۔

جل تھل میں تو ہے، پَل پَل میں تو ہے — داتا بدھاتا بکھانے ہیں
پربھو ناتھ جگ جگات جگ انوپ — روپ دیکھ کیرتی گاوے ہیں

Activate Windows

.....کشٹ ہرن تُمرے چرن۔ گُنین گن تارے ہیں۔

اِن گانوں کا اگر اسیرِ حرص کے گانوں سے مقابلہ کریں تو ایک بیّن فرق نظر آتا ہے۔ اِن گیتوں کی ہندی پہلے کی نسبت کہیں زیادہ شُستہ ہے۔ پہلے گیتوں کو موسیقی کی طرز پر بٹھانے کے لئے الفاظ کی زبردستی ٹھونس ٹھانس نظر آتی تھی لیکن خوبصورت بلا کے گیتوں میں یہ نقص نہیں ہے۔ ڈرامے میں کُل چودہ گانے ہیں جنھیں کسی بھی ہندی ناٹک میں آسانی سے جگہ دی جاسکتی ہے۔

بلوا منگل عُرف سُورداس: آغا حشر کے اُس دَور کا ڈرامہ ہے جب ان کا رُجحان ہندی کی طرف شروع ہی ہوا تھا۔ بلوا منگل ایک سیٹھ کا نوجوان لڑکا ہے جو چنتامنی نامی رقّاصہ پر عاشق ہے۔ بلوا منگل کا باپ بسترِ مرگ پر پڑا ہے۔ بیٹے کی بے راہ روی کی وجہ سے وہ اپنی تمام جائداد کی وصیت بلوا منگل کی بیوی کے نام لکھ دیتا ہے لیکن اس کی بیوی اپنی طرف سے وہ ساری جائداد بلوا منگل کو دے دیتی ہے اور وصیت نامہ وہیں پھاڑ دیتی ہے۔ اُسی وقت بوڑھا سیٹھ دم توڑ دیتا ہے۔ بلوا منگل روتی بلکتی استری کے روکنے کے باوجود چنتامنی کی طرف چل پڑتا ہے۔ راستے میں ایک دریا پار کرنا ہوتا ہے۔ بلوا منگل عشق میں اندھا ہو رہا ہے موسلا دھار بارش اور اندھیری رات میں وہ دریا میں تیرتی ہوئی ایک لاش کو تختہ سمجھ کر اس کے سہارے دریا پار کرتا ہے۔ چنتامنی کے بالا خانے سے لٹکتے ہوئے ایک زندہ سانپ کو رسّی سمجھ کر اس کے سہارے بالا خانے پر پہنچتا ہے۔ چنتامنی جاگتی ہے اور جب لاش اور سانپ کی حقیقت کُھلتی ہے تو وہ بلوا منگل سے کہتی ہے کہ تم اتنا پریم بھگوان کرشن سے کرتے تو پار ہو جاتے بلوا منگل کی آنکھیں کُھل جاتی ہیں اور اس کے دل میں اپنے آپ سے نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے وہ چنتامنی کو "ماں گُرو" کہہ کر خطاب کرتا ہے اور سادھو بن کر بندرابن کی راہ لیتا ہے۔ راستے میں ایک حسین عورت کو دیکھ کر ایک دفعہ پھر راہِ راست سے بھٹکنے لگتا ہے لیکن عین وقت پر سنبھل جاتا ہے اور سارا قصور آنکھوں کا سمجھ کر اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے اور بندرابن پہنچتا ہے۔ چنتامنی بھی ترکِ دُنیا کر کے کرشن کی تلاش میں بندرابن جاتی ہے۔ آخر دونوں کو کرشن کے درشن ہو جاتے ہیں دونوں 'بانسری والے نند کے لالہ' کے سامنے بیٹھ کر گیت گاتے ہیں اور ڈرامہ

Activate Windows

ختم ہو جاتا ہے۔[1]

بلوا منگل کا ڈھانچہ مکمل طور سے قدیم سنسکرت ناٹکوں کے مقررہ عناصر ترکیبی کا حامل ہے۔ وہ اس 'پرستاونا یا ناندی' سے شروع ہوتا ہے:۔

داتا تیری ہی ادھارا۔

اونکار ہے نِراکار تو جگ کا پالن ہارا — برھم۔ مہیش۔ وشنو کرن کے تم پورن آکارا
گنپتی دھنپتی سُکھ سمپتی کے داتا تم کرتارا — تم ہی جگت اُدھار ہردے سے تم پر بلہارا

داتا کر بیڑا پار۔ اے کرتار.....

اس کے بعد کرشن۔ شنکر اور نارد کا ایک مکالمہ ہوتا ہے جس میں نارد کہتے ہیں کہ اُپدیش سے بُرے سے بُرا انسان بھی راہِ راست پر آسکتا ہے۔ مکالمے کا آخری حصّہ یہ ہے:

"کرشن: بلوا منگل نامی ایک براہمن پُتر جو چنتامنی ویشیا کی ناپاک محبّت میں پھنس کر اپنا کرم دھرم سب کچھ ختم کر رہا ہے اس کو تم سے ملاتا ہوں اور تمھارے گیان اور اُپدیش کی شکتی آزماتا ہوں۔

نارد: .....اگر آپ کے بھکت نے ایک ہی اُپدیش میں بگڑتے ہوئے براہمن پُتر کو نہ سُدھارا تو نارد نام نہیں....."

ظاہر ہے ناٹک سے پہلے کا یہ مکالمہ اصل ناٹک شروع کرنے کی ایک تقریب ہے اور ناٹک کے بنیادی تخئیل اور بلوا منگل اور چنتامنی کی محبّت کے افسانے کی طرف ایک اشارہ ہے اس طرح یہ "نٹ نٹی سمواد" کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس کے بعد اصل ناٹک شروع ہوتا ہے اختتام بھرت واکیہ کی طرح ایک بھکتی گیت پر ہوتا ہے جس کی وجہ سے قدیم ہندی ناٹک کے اجزائے ترکیبی کی تکمیل ہو جاتی ہے۔

آغا حشر کے پہلے ڈراموں کے خلاف بلوا منگل کے نثری مکالمے بھی ہندی سے متاثر ہیں ان کا اندازِ بیان پوری طرح ہندی ہے۔ پہلے ڈراپ کے تیسرے سین میں دو نوخیز لڑکیوں کے مکالمے کے بعض ٹکڑوں میں ہندی اثرات ملاحظہ کیجئے:۔

رمبھا: بہن کملا شرماتی کیوں ہو۔ جیسے پورنماشی کا چندرمان سمپورن جیوتی سے چمکنے

---

[1] بلوا منگل عرف سورداس از آغا حشر کاشمیری۔ ناشر پنجابی پستک بھنڈار دہلی۔ سنہ طبع ندارد۔

لگے، بسنت رُت کی مُنھ بند کلی کھلنے کے لئے اور مہکنے کے لئے ساون بھادوں میں چڑھتی گنگا جمنا کا جل کنارے سے چھلکنے کے لئے مجبور ہے ویسے ہی ایک جوبن اور جوانی سے بھرپور سُندری کے من میں ایسی امنگوں اور خواہشوں کا ہونا ضرور ہے۔

کملا : بہن رمبھا پرماتما نے انیک رنگوں کے پھولوں سے ڈالی ڈالی کو اسی لئے شوبھا دی ہے کہ لوگ اُس کی خوشبو اور سوہر شکلوں سے دماغوں کو آنند اور آنکھوں کو ٹھنڈک دیں لیکن پھر بھی سارے ہی پھول بگڑی کا طرّہ۔ گلے کا ہار۔ سیج کی چادر بننے کے لئے بازار میں نہیں آتے ان میں ایسے بھی ہوتے ہیں جو جس ڈال پر جنم لیتے ہیں اُسی پر کھلتے پھولتے مہکتے ہیں اور ڈوبتے سورج کی طرح اپنے سُندر جیون کو آخری شوبھا دکھا کر مُرجھا جاتے ہیں۔

رمبھا : ------ بسنت رُت کی خوشبو سے پھول مہک رہے ہیں۔ پھول برس رہے ہیں۔ بھونروں کی گونج، کوئل کی کوک۔ پپیہے کی پکار سے رَس دھارائیں بہہ رہی ہیں .....

یہ مکالمہ ہندی سے کتنا قریب اور ہندی روایات سے کس درجہ مملو ہے۔ پورن ماشی کے چندرمان کی جیوتی۔ بسنت رُت کی مُنھ بند کلی۔ ساون بھادوں میں چڑھتی ہوئی گنگا جمنا۔ بھونروں کی گونج۔ کوئل کی کوک۔ پپیہے کی پکار اور رس دھارا ہندی شاعری کے شرنگار رس میں ڈوبے ہوئے استعارے ہیں مکالمے کے ایک ایک لفظ پر ہندی کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔

ہندی ادب میں ہندو معتقدات کے اثر کی وجہ سے عورت کے "پتی ورت دھرم" کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر پیش کی جاتی ہے۔ شوہر کی مرضی اس کا ایمان ہے۔ شوہر کا حکم اس کے لئے وید اور شاستروں سے بڑھ کر ہے۔ شوہر اس کے لئے خُدائے ارضی ہے۔ اس تصور کو حشر نے کس طرح اُبھارا ہے اس کا نمونہ دیکھئے اور اس میں ہندی تلمیحات اور تشبیہات کی بہار دیکھئے:۔

رام داس : اِدھر دیکھ، یہ بھارت کی ہندو لڑکی جس کی جاتی میں پرماتما نے شکنتلا کی خوبصورتی۔ سیتا کا پتی ورت دھرم۔ رادھکا کا پریم جمع کر دیا ہے۔ اس کے

پریم کا برتاؤ اور اپنے لئے آگیا کاری بھاؤ۔ ------ (ص ۳۴)

ساوتری : سوامی! ناتھ۔ پربھو! میں آپ کے چرنوں کی رج ہوں آپ کی داسی ہوں آپ کے سامنے آنکھیں اُٹھا کر دیکھنے اور بولنے کا کوئی ادھیکار ہی نہیں رکھتی۔ پھر بھی میں اتنا کہوں گی کہ شیو ہوں یا وِشنو، برھما ہوں یا مہیش۔ شیش ہوں یا سُریش پر تتو میں آپ کے ہی نشچے میں سورگ اور آپ ہی کے چرنوں میں مکتی جانتی ہوں ----" (بلوا منگل ص ۸۱)

یہ ہندو پتی ورتا استری کے دل کی دھڑکنیں ہیں ڈرامے میں رمبھا اور ساوتری کی شوہر پرستی کے بیانوں میں کتنا ہی غلو کیوں نہ ہو لیکن ہندی ادب کو پتی ورت دھرم کا یہی مثالی تصور ہمیشہ عزیز رہا ہے اور آغا حشر کے یہاں یہ عکس وہیں سے آیا ہے۔

بلوا منگل میں پتی ورتا استری کا ٹکراؤ ایک بازاری رقاصہ سے ہوتا ہے ان دونوں کے متضاد کرداروں کو نمایاں کرنے کے لئے آغا حشر نے ہندی معتقدات کا کس طرح استعمال کیا ہے اس کا نمونہ خود چنتامنی کی زبان سے سُنئے:۔

"چنتامنی: ایک ہندو ابلا جو پتی کے گھر کو اپنا مندر۔ پتی کے پریم کو اپنا پوجن اور پتی کی سیوا کرتے کرتے مرجانا اپنی مکتی جانتی ہو ایسی پریم دیوانی، ایسی ستی، ایسی پتی بھگت دیوی کو اندھیرے گھر میں روتے بلکتے ہوئے چھوڑ کر اُس کتے کی طرح جو پوتر پکوان تیاگ کر ہڈی کی طرف دوڑتا ہے اندھیری رات میں ہم ویشیاؤں کے پیچھے چوروں اور ڈاکوؤں کی طرح بھٹکتے پھرنا کیا یہ دُراچار نہیں ہے؟ کیا پتی کو استری پر سب ادھیکار ہے اور استری کو اپنے پتی پر کوئی ادھیکار نہیں ہے۔"

(بلوا منگل ص ۴۶-۴۷)

اس اقتباس کی نہ صرف زبان اور اسلوب ہندی ہے بلکہ اُس کی تہ میں جو خیال اور ذہنیت کارفرما ہے وہ بھی مکمل طور سے ہندی ہے۔

ہم پہلے کہہ آئے ہیں کہ کسی زبان کا دوسری زبان کے ادب پر سب سے نمایاں اثر تلمیحات کی صورت میں آتا ہے کیونکہ ہر ادب کی اپنی مخصوص تلمیحات ہوتی ہیں جن میں اس کے مخصوص تصورات پنہاں ہوتے ہیں ہندی ادب تو تلمیحات کا ناپیدا کنار سمندر ہے بلوا منگل

Activate Windows

میں جو ہندی تلمیحات آتی ہیں اگر اُن کی تشریح کی جائے تو اس کے لئے بجائے خود ایک مکمل کتاب کی ضرورت ہوگی۔ یہاں نمونے کے طور پر ایک چند سطری اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

بلوا منگل: اندر جیسا دیوتا۔ وشوامتر جیسا تپسوی۔ گورکھ جیسا یوگی۔ پنگل جیسا مہاتمی۔ جب ابلیا، مینکا۔ رمبھا اور متسیہ گندھا کے سامنے مہاشکتی وان ہو کر بھی اپنے گرو کی رکشا نہ کر سکے تو ایک سادھارن سنساری آدمی ان سندر شکتیوں کا کن ہتھیاروں سے مقابلہ کر سکتا ہے۔" (دوسرا ڈراپ۔ ساتواں سین)

اور یہ چنتامنی کے حسنِ خوابیدہ کا بیان ہے اس کی زبان اور اسلوبِ بیان پر ہندی اثر دیکھئے:

"..... چیت ہرن کی کامنی سوئی نین اُگھاڑ نندرا میں بھی لوٹ کے کھلے ہوئے ہیں دوار

اہا کیسی میٹھی نیند سو رہی ہے کومل اور سندر ہاتھ سر کے نیچے تکیے کا کام دے رہے ہیں اس سندر روپ کی جیوتی سے سارا کوٹھا پرکاش مان ہو رہا ہے بل کھاتی ہوئی بانہوں کے اوپر چمکتا ہوا مکھڑا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کمل کی ڈنڈی سے پھولوں کے بڑے چندرماں کا پرکاش ہو رہا ہے۔

رس جوبن اور کانتی یہ اُجول گولا کار مکھ منڈل اور چندرماں دونوں ہیں اک سار

چندر بدنی۔ مرگ نینی۔ گج گامنی۔ پیاری چنتامنی!...." (دوسرا ڈراپ پہلا سین)

کتنا دلکش، کتنا جیتا جاگتا اور کتنا سندر۔ ہندی کی شیرینی میں گھلا ہوا اندازِ بیان۔ کیا اس پر ہندی اثرات ثابت کرنے کے لئے کسی دلیل کی ضرورت ہے!

بلوا منگل کے گانوں کا نمونہ دینا بیکار ہے کیونکہ آغا حشر کے اُن ڈراموں میں بھی جن کی نثر فارسی آمیز اُردو ہوتی ہے گانے عموماً ہندی ہوتے ہیں بلوا منگل کی تو نثر بھی اُردو کی نسبت ہندی سے زیادہ قریب ہے۔ لیکن یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس ڈرامے کے بعض گانے اتنے مقبول ہیں کہ وہ آج بھی نہایت ذوق و شوق سے گائے جاتے ہیں۔ "جگ جھوٹا سارا سائیاں جھوٹی ساری مایا۔ بیری ہو گئے سجنوا ہمارے" اس کی مثالیں ہیں اور ڈرامے کا آخری گیت:

"چھین چلا رے من بانسری والا، بانسری والا مورا نند کا لالہ" تو ہندی کے

Activate Windows

غیر فانی گیتوں میں شامل ہے۔

آغا حشر نے متعدد ناٹک قدیم ہندی کتھاؤں کو لے کر بھی لکھے۔ بھارت رمنی۔ بھارتی بالک۔ بھگیرتی گنگا۔ بھیشم پرتگیا۔ سیتا بن باس اور شرون کمار ان کی مثالیں ہیں۔ حشر کی ڈرامہ نگاری کی ارتقائی منزلوں پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت صاف طور سے نمایاں ہوتی ہے کہ ہر دور میں وہ پہلے کی نسبت ہندی سے قریب تر ہوتے گئے ہیں اور آخر ان کی ڈرامہ نگاری اُن ناٹکوں پر ختم ہوتی ہے جو اصل میں اُردو رسم الخط میں لکھے ہوئے ہندی ناٹک ہیں۔

آغا حشر کو بمبئی اور کلکتہ اسٹیج کا نمائندہ ڈراما نگار مانا جا سکتا ہے لیکن ڈرامہ نگاری کلکتہ اور بمبئی تک محدود نہیں تھی شمالی ہند میں بھی اُردو ڈرامے لکھے جاتے رہے ہیں اور وہ اسٹیج پر بھی کھیلے جاتے رہے ہیں۔ لالہ کشن چند زیبا کو ہم نواحِ پنجاب کا نمائندہ ڈرامہ نگار کہہ سکتے ہیں اس لئے اُن کے ڈراموں پر ہندی اثرات کا مختصر جائزہ لیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر نامی نے زیبا کے بتیس ۳۲ ڈراموں کی فہرست دی ہے اُن میں کم از کم اُنیس ۱۹ ڈرامے یعنی پتی پرائن ساوتری۔ بال بھگت پرہلاد۔ بھگت کبیر عرف نوین بھارت۔ پدمنی۔ پرتھوی اُدھار عرف گنگا وترن۔ دان ویر کرن۔ دھرم ادھرم یُدھ۔ وشو دیپک۔ دیو سنگرام۔ سیتہ وان ساوتری۔ شرون کمار۔ شری ستیہ نارائن۔ شکنتلا۔ شیواجی مرہٹہ۔ کایا پلٹ عرف اچھوت اُدھار۔ کرشن اوتار عرف مُرلی منوہر۔ کرشن سدامان لنگوٹی والا۔ عرف گوتم بُدھ اور ہنومان سنگیت اُن ہندی کتھاؤں یا تصورات سے ماخوذ ہیں جو نہ جانے کتنی ہندی تصانیف کا موضوع بن چکے ہیں ظاہر ہے ان کتھاؤں یا ان کے کرداروں کو لے کر جو ڈرامے لکھے جائیں گے اُن پر ہندی روایات کی جھلک آنا لازمی ہے اور جب ان ڈراموں کے عناصرِ ترکیبی ہندی ناٹکوں کے معینہ اصولوں کے مطابق رکھے جائیں گے اور اُن کی زبان و بیان ہندی سے قریب ہوگی تو اُن پر ہندی انداز کا اس اور بھی گہرا ہوگا۔

مثال کے طور پر "لنگوٹی والا عرف گوتم بُدھ" کو لیجئے۔ کشن چند زیبا نے اسے ۱۹۳۳ء میں لکھا۔ اس کا پلاٹ مہاتما بُدھ کی معروف سوانح حیات سے لیا گیا ہے وہی بیمار ضعیف اور مُردے کو دیکھ کر بے ثباتیِ دُنیا کا نقشہ سامنے آجانا۔ سوتی ہوئی بیوی

اور بچے کو محل میں چھوڑ کر جنگل کی راہ لینا۔ شدید ریاضت کے بعد نورِ عرفان کا حصول۔ اور پھر اہنسا اور تیاگ کی تعلیم اور نروان' اس کہانی کے اجزا رہیں۔

ڈرامے میں پرستاونا۔ نٹ نٹی سمواد۔ اصل ناٹک کا متن اور آخر میں بھرت واکیہ کی مقررہ ترتیب کی پوری طرح پابندی کی گئی ہے۔ پرستاونا یا نامدی اس طرح شروع ہوتی ہے:

"سکھ سمپتی کی داتا، جے بھارت ماتا
شیاتل سُجل مرُدل منوہر، سکھ کو دھام انوپم سُندر ....."[۲]

اس کے بعد اسٹیج پر دھرم اور بھارت ماتا مجسم صورت میں نمودار ہوتے ہیں اور اُن میں ایک مکالمہ ہوتا ہے جس کے آخر میں بھارت ماتا یہ نوید مسرت دیتی ہے" بھگوان ترلوکی ناتھ نے مجھے سوچنا دی ہے کہ انرتھ اور سوارتھ کو اس بھومی سے دُور کرنے کے لیے اوتار ہو چکا ہے یہ شانتی روپ اوتار ہے جو سنسار میں خونِ ناحق کے بدلے اہنسا اور دَیا کے پُشپ برسائے گا راکششوں کو مٹائے گا نہیں کنتو اَدھم سے اوتم بنائے گا ....."

ظاہر ہے یہاں دھرم اور بھارت ماتا نٹ نٹی کے قائم مقام ہیں۔ زیبا کے یہاں یہ ہندی روایت شعوری اور ارادی طور سے اپنائی گئی ہے اس کا ثبوت اُن کے دوسرے ڈراموں سے بھی ملتا ہے مثلاً ستیہ وان ساوتری' میں تو وہ ناٹک کے شروع کے گانے کو صراحتاً استتی اور اس کے بعد کے کرداروں کو نٹ نٹی ہی کہتے ہیں۔

'لنگوٹی والا' میں دھرم اور بھارت ماتا کا جو مکالمہ ہوتا ہے وہ پوری طرح سے ہندی سے متاثر ہے اس لئے شروع ہی سے ڈرامے کی فضا ہندی ہو جاتی ہے۔ اس مکالمے میں بعض ہندی تلمیحات کا استعمال بھی دیکھئے:۔

" دھرم: رام، اوتار ہوا تو لنکا کے میدان میں لاکھوں اور کروڑوں جیووں کی ہتیا کرائی۔ کرشن کا اوتار ہوا تو کورو کھشیتر میں رن بھومی خون کی گنگا بہائی۔ پرشو رام نے نہ جانے کتنی مرتبہ چھتریوں کی ہستی دُنیا سے مٹائی۔"

۱۔ بلوگرافیا اُردو ڈراما۔ جلد اول نومبر ۱۹۶۶ء ص ۸۰۔ ۷۹۔
۲۔ لنگوٹی والا عرف گوتم بدھ۔ طبع دوئم۔ ناشر لاجپت رائے اینڈ سنز دہلی۔
۳۔ 'ستیہ وان ساوتری' از لالہ کشن چند زیبا۔ ناشر آزاد بک ڈپو امرتسر۔ بار چہارم۔

Activate Windows

زیبا نے گوتم بدھ کی کہانی میں بعض اضافے بھی کرلئے ہیں۔ سدھارتھ جب سمادھی لگا کر بیٹھتے ہیں تو کام دیو اُن پر پھولوں کے تیر چلاتا ہے اور رتی ان کے سامنے اپنی تقویٰ شکن اداؤں کے ساتھ رقص کرتی ہے۔ سدھارتھ کی یہ آزمائش کالی داس کی شکنتلا سے ماخوذ ہے وہاں وشوامتر کی آزمائش کے لئے مینکا اپسرا آتی ہے یہاں کام دیو اور رتی دونوں درپے آزمائش ہیں۔ کام دیو' ہندی میں 'حضرتِ عشق' کی تشکیل ہے اور حُسنِ مجسم رتی اس کی بیوی ہے۔

ڈرامے میں ہندی کا سب سے زیادہ اثر اس کی سنسکرت آمیز زبان کی وجہ سے ہے۔ زیبا آسان ہندی الفاظ پر مشکل سنسکرت الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں وہ پتنی کی جگہ بھارجا (بھاریہ) اور ناش کی جگہ نشٹ استعمال کرتے ہیں ایک مختصر سا مکالمہ دیکھئے:

گوپا۔ پران ناتھ! آپ میری تعریف کرتے ہیں مانو مجھے لجاتے ہیں۔

سدھارتھ: لجاتے ہیں؟

گوپا: ہاں بھارجا کی تعریف پتی کرے تو اس کے جنم جنمانتر کے کرموں کے پھل نشٹ ہو جاتے ہیں۔

سدھارتھ: بھولے پن کا پرمان ہے۔

گوپا: نہیں شاستروں کا پرمان ہے۔

یہاں ہندی کا اثر تو ہے لیکن آورد کی صورت میں۔ ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر ہندی الفاظ رکھ دئے ہیں جس کی وجہ سے زبان کی شیرینی فنا ہو گئی ہے۔

اِس ڈرامے میں اشعار کی بھرمار ہے اور ان کی زبان بھی ہندی ہے کہیں کہیں تو وہ بالکل ہندی شعر' معلوم ہوتے ہیں۔

"تجھے نروان کی رہ جاننے کا گیان دیتا ہوں سپھل ہو تیرا تپ سدھارتھ میں یہ وردان دیتا ہوں"
(ص ۸۳)

یہی وہ ستیہ کی جیوتی یہی وہ گیان کا درجہ یہی ہے سورگ کا دوار' یہی نروان کا درجہ (ص ۱۱۵)

ڈرامے میں موضوع کی وجہ سے ہندی تصورات و عقائد کا گہرا اثر ہے۔ کام دیو اور رتی کے علاوہ انوراگ (ص ۷۹)۔ شکتی (ص ۱۰۲)۔ کام کرودھ' لوبھ' موہ' اور اہنکار (ص ۱۱۵) کو بھی مجسم شکلوں میں اسٹیج پر پیش کیا گیا ہے راج گرو' راج پروہت' پجاری۔

پنڈت - وید پاٹھ - وید منتر - آہوتی اور سمادھی تو ڈرامے پر چھائے ہوئے ہیں۔

مُرلی منوہر عُرف کرشن اوتار[1]۔ لالہ کشن چند زیبا کا ایک اور ڈرامہ "مرلی منوہر اور عرف کرشن اوتار" ہے اس کا پلاٹ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے شری کرشن اور ان کے واقعاتِ زندگی سے ماخوذ ہے۔

کرشن ہندی ادب خصوصاً شرنگار رس کی شاعری کا مرکزِ حقیقی ہے کرشن اور رادھا تمثیلاً عشق و حُسن کے مترادفات ہیں۔ اُن سے متعلق ہندی ادب کے بیشتر تصورات مرلی منوہر میں اپنائے گئے ہیں۔ گوکل میں نند کے گھر اُن کی اور اُن کے لڑکپن کے ساتھیوں بال گوپال کی شرارتیں۔ وہی ماکھن کی چوری۔ پنگھٹ اور جمنا کے نظارے۔ رادھکا اور گوپیوں کے مرقعے اور بانسری کی تانیں جو ہندی ادب کی جان و تن ہیں مُرلی منوہر میں اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ ڈرامے کا آغاز بھومی ماتا (مادرِ ارض) کی اس استتی سے ہوتا ہے:

"بندھن وِگھن وِناسن ردّھی سدّھی ایس — نِرمل بُدّھی پرکاسن، ششو ششی سیس
کملاپتی بدّیا بدّھی بل کے بھنڈار — وِشویتی سکل جگت کے ایک ماتر یہ آدھار
اگم اگوچر وِپد دوارن چراچر کے نائیک — کھل دانو بن چارن دین جنن کے سکھدائیک

اس کے بعد وشنو بھگوان اور بھومی کا مکالمہ ہوتا ہے جو ناندی اور نٹ نٹی سمواد کی روایت کو مکمل کر دیتا ہے۔ ڈرامے کے مکالموں کی زبان مکمل طور سے ہندی سے متاثر ہے۔ نمونہ یہ ہے:

للتا: ورش بھانو کماری! تو کبھی گھر سے نہیں آئی تو اس شیام بہاری، مکٹ دھاری، کرشن مراری کی صورت نہیں دیکھ پائی۔

رادھا: دیکھا نہیں، سُنا ہے وہ ماکھن چور ہی نہیں چت چور بھی ہے۔

للتا: ہاں ہاں ٹھیک سُنا ہے چت تو ایسا چُراتا ہے جیسے کوئی مداری نظر بندی کر کے پیالی سے گولی لے اُڑتا ہے۔

ملت انگ سب مانگہی پرتھم مانگ من لے — گھیر گھیر من راکھ لے پھیر پھیر نہیں دے

---

[1] مُرلی منوہر عرف کرشن اوتار۔ ناشر لاجپت رائے اینڈ سنز دہلی ۱۹۵۵ء۔

Activate Windows

سجل نین واکے نرکھ چلت پریم سر پھوٹ — لوک لاج اور شرم سب جات ہاتھ سے چھوٹ

(ص ۸۴)

مُرلی منوہر میں شری کرشن سے منسوب بعض معجزات مثلاً گوبردھن پہاڑ کو انگلی پر اُٹھا لینا۔ کالیا ناگ کی ناک میں نکیل ڈال کر اس پر سواری کرنا۔ کُبیر کے دو بیٹوں کو جو نارد مُنی کی بد دُعا سے آنولے کے درخت بن گئے تھے دوبارہ انسانی شکل میں لانا بھی شامل ہیں۔ ہندی ادب میں یہ تلمیحی کتھائیں بار بار دُہرائی جاتی رہی ہیں اور وہیں سے اس ڈرامے میں لی گئی ہیں۔

مُرلی منوہر ایک مذہبی ڈرامہ ہے اُس کا تانا بانا وشنو بھگوان۔ لکشمی۔ شیش ناگ۔ کنس۔ بسدیو۔ دیوکی۔ کرشن۔ یشودا۔ رادھا۔ گوال بال اور گوپیوں سے تیار کیا گیا ہے۔ رشیوں کے آشرم۔ ہون۔ یگیہ۔ ہری کیرتن اور گئو پوجن نے ڈرامے کے ہندی رنگ کو اور بھی تیز کر دیا ہے۔ جگہ جگہ ٹھیٹھ ہندی دوہے آتے ہیں۔ نثر میں بھی مشکل ہندی الفاظ کے استعمال کا رُجحان ہے۔ زیبا صاحب اپنے ڈراموں کو اُردو سے بچا کر ہندی کے کوچے میں لے جانا چاہتے ہیں لیکن وہ بہر نوع اُردو مصنف ہیں اور اُردو ڈراما لکھتے ہیں بعد میں اُس پر ہندی کی قلم چڑھا دیتے ہیں نظم کے میدان میں معاملہ اور دِگرگوں ہے زیبا اصلاً غزل گو شاعر ہیں اسی لئے اُن کے ڈراموں کے گیت نہایت کمزور ہیں۔

سنسکرت ڈراموں کے اُردو ترجمے۔

اُردو ڈرامائی ادب میں ہندی ادبی روایتوں کا سب سے گہرا اثر اُن ڈراموں کی شکل میں ملتا ہے جو سنسکرت ناٹکوں سے اُردو میں منتقل کئے گئے ہیں۔ چونکہ سنسکرت ناٹکوں کے اُردو ترجمے براہِ راست سنسکرت سے نہیں بلکہ اُن کے ہندی ترجموں کی مدد سے کئے گئے ہیں اِس لئے اُن میں بھی ہندی ناٹکوں کی پرچھائیں آگئی ہے۔

اُردو ترجموں کے لئے کالی داس کا ابھگیان شاکنتلم ہر دور میں باعثِ کشش رہا ہے اس کے متعدد ترجموں کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ اسی عظیم فن کار کے ایک اور سنسکرت

ناٹک وکرموروشی کا ترجمہ مولوی محمد عزیز مرزا نے مئی ۱۹۰۵ء میں وکرم اروشی کے نام سے اُردو میں کیا۔[1] وکرم اروشی کا موضوع راجہ پرورا اور اروشی کی داستانِ محبت ہے۔ اروشی راجہ اِندر کی ایک اپسرا تھی جسے راجہ پرورا نے کیشی نالی ایک دیتیہ کے چنگل سے چھٹکارا دلایا تھا لیکن وہ خود اروشی کی محبت میں گرفتار ہوگیا۔ اروشی بھی ہر وقت راجہ کی یاد میں محو رہنے لگی چنانچہ بھرت منی کی بد دعا سے سزا کے طور پر اروشی کو اس ارضِ خاکی پر آنا پڑا۔ یہاں کچھ دنوں وہ راجہ کے ساتھ رہی لیکن ایک دن راجہ ایک دیادھر کماری کو غور سے دیکھنے لگا اس پر اروشی غضبناک ہوکر گندھ مادن نامی باغ میں چلی گئی۔ اس باغ کے مالک کارتی کیہ نے ایسا التزام رکھا تھا کہ جو عورت اس باغ میں قدم رکھتی تھی وہ فوراً ایک پُشپ لتا (پھول کی بیل) کی شکل میں تبدیل ہوجاتی تھی چنانچہ اروشی بھی ایک لتا بن گئی۔ راجہ اس کے ہجر و فراق میں مضطرب رہنے لگا۔ آخر "سنگ منی پتھر" (संगमनीय मणि) کی بدولت اروشی ایک دفعہ پھر انسانی روپ میں آگئی اور راجہ کے ساتھ راجدھانی لوٹ آئی وہاں اروشی کے بطن سے راجہ کے ایک بیٹا پیدا ہوا لیکن اِندر کی یہ دُعا رہی کہ جب راجہ پرورا اپنے بیٹے کو دیکھ لے گا۔ بھرت منی کی بد دُعا کا اثر زائل ہوجائے گا اور اروشی پھر اِندر کے دربار میں سورگ چلی جائے گی چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ اس پر راجا پرورا نے راج پاٹ اپنے بیٹے کو سونپ کر تارک الدنیا ہونے کی ٹھانی لیکن اِندر راجہ پر مہربان ہوگئے اور اروشی کو راجہ کے ساتھ رہنے کی اجازت مل گئی۔

محمد عزیز مرزا صاحب کے اِس ترجمے میں چونسٹھ[2] صفحات کا ایک بسیط مقدمہ بھی شامل ہے جس میں ناٹک کی پیدائش اور ارتقار کے متعلق ہندی نظریات۔ ناٹک کے موضوعات کے مروّجہ ماخذ۔ سنسکرت اور ہندی ناٹکوں کی اصناف۔ ہیئت، ترتیب اور ان کے کھیلنے کے قدیم طریقے۔ ان کے مرکزی کرداروں کی خصوصیات، اور اسی قسم کی بہت سی دوسری معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ ناٹک سے متعلق بلا مبالغہ سیکڑوں اصطلاحات کا اس مقدمے کی بدولت اُردو ادب میں اضافہ ہوا جس کے لئے ہمیں فاضل مترجم کا ممنون ہونا چاہیے۔

---

[1] ۔ وکرم اُروشی از مولوی محمد عزیز مرزا۔ ۱۹۲۴ء ایڈیشن۔ مقدمہ ص ۴۲۔

Activate Windows

مولوی صاحب نے ناٹک میں مستعمل بہت سے اسمار اور دیگر الفاظ کے تشریحی نوٹ بھی دیے ہیں جن کی وجہ سے ہمیں بہت سے ہندی تصورات اور تلمیحات سے واقفیت حاصل ہوجاتی ہے مثلاً پہلے ہی سین میں اروشی کی پیدائش کا حال اس طرح بتایا ہے:

"نارائن اور نر دو قدیم رشی تھے ..... چونکہ اُن کا زُہد و اتقار بڑھا ہوا تھا اس لئے اِندر کو اُن پر حسد ہوا اور اُس نے اُنھیں متزلزل کرنے کے لئے کام دیوتا کو بسنت اور آسمانی پریوں کے ساتھ بھیجا لیکن رشی نارائن نے ایک پھول اپنی ران پر رکھا جو فوراً ایک پری کی شکل میں نمودار ہوا جس کے حُسن و جمال کی یہ کیفیت تھی کہ سب آسمانی پریاں اس کو دیکھ کر شرما گئیں اس کا نام اروشی قرار پایا اور رشی نے اس کو اِندر کی نذر کر دیا۔[1] راجہ پرورا اوس کے متعلق فٹ نوٹ میں بتایا ہے کہ وہ "اپنی ماں ایلا کی طرف سے سورج کی اولاد سے تھا اور باپ کی طرف سے چاند کی، گویا کہ سورج کا پَرنواسہ اور چاند کا پوتا تھا"[2] جن اور کرداروں کے بارے میں ذیلی نوٹ دیے ہیں ان کے نام اور متعلقہ نمبر صفحات یہ ہیں:-

آترے۔ ایک مشہور رشی اور برھما کا فرزند (ص ۸۰)۔ انجنی، جو وایو کی آرادھنا سے حاملہ ہوئی (ص ۳۲)۔ اہلیا۔ پہلی عورت جسے برھما نے پیدا کیا اور گوتم کو دے دیا (ص ۲۲)۔ پاروتی۔ وشنو کی پتنی (ص ۷۶)۔ دیوگرو یا برہسپتی یعنی مشتری (ص ۲۴)۔ راجہ اِندر۔ دیوتاؤں کا راجہ، بارش کا دیوتا (ص ۵)۔ کُمار کارتکیا، شیو کا بیٹا۔ عورتوں سے بیحد متنفر (ص ۵۶)۔ مدن، عشق کا دیوتا (ص ۱۴) مُنی بھرت، فن موسیقی کے موجد و مدوّن (ص ۳۱)۔ نارد، آسمانی رشی، برھما کے بیٹے۔ دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان پیامبر (ص ۱۲)۔ وایو، ہوا کا دیوتا (ص ۱۴)۔

کتاب میں کرداروں کے علاوہ بعض ہندی معتقدات کے بارے میں بھی پُر از معلومات نوٹ دیے ہیں مثلاً:

زہر ہلاہل کے پی لینے سے شیو کے جسم میں آگ سی لگ گئی اس کی حرارت کو زائل کرنے کے لئے پیشانی پر چاند رکھا (ص ۴۲) سورگ میں رہنے والوں کی آنکھ ہمیشہ کھلی رہتی

---

[1] ۔ وکرم اروشی مترجمہ مولوی محمد عزیز مرزا۔ ۱۹۲۴ء ص ۳۔

[2] ۔ ایضاً۔ فٹ نوٹ ص ۴۔

ہیں وہ پلک نہیں جھپکاتے (ص ۵۲)۔ عاشق و معشوق کا جھگڑا کوئل کی کوک سننے سے رفع ہو جاتا ہے (ص ۶۰)۔ اشوک کے پیڑ پر اس وقت تک پھول نہیں آتے جب تک کوئی حسین عورت اُسے لات نہ مار دے (ص ۶۷)۔ سنگنیہ (संगमनीय) یا جوہر وصال پاروتی کے پاؤں میں لگے لاکھی رنگ کے دُھل کر کسی گڈھے میں جمع ہو کر سخت ہو جانے سے بنتا ہے اور اس کے پہننے سے عاشق و معشوق کا ملاپ ہو جاتا ہے (ص)۔

ظاہر ہے ان تشریحی اشاروں کے ذریعے اُردو ادب کو بہت سی ہندی تلمیحات، دیو مالائی کتھاؤں اور ہندی معتقدات سے شناسائی حاصل ہوئی ان میں بعض تلمیحات تو ایسی ہیں جن کی وضاحت غالباً اُردو میں پہلی ہی مرتبہ کی گئی ہے۔

اُردو ناٹکوں پر ایک بڑا الزام یہ عائد کیا جاتا ہے کہ اُن میں گانوں کی بھرمار ہوتی ہے مثلاً احسن لکھنوی کے مشہور ڈرامے خونِ ناحق میں کم از کم اکسٹھ گانے ہیں منظوم مکالمے اس کے علاوہ رہے لیکن وکرم اروشی کے متن میں گانے تو گانے ایک شعر کا بھی وجود نہیں ہے۔ ظاہر ہے یہ ڈرامہ اسٹیج پر کھیلنے کے لئے ترجمہ نہیں کیا گیا بلکہ اس کا اصل مقصد سنسکرت متن کو اُردو میں منتقل کر دینا تھا۔ چنانچہ کتاب کے شروع میں نانْدی اور اختتام پر بھرت واکیہ بھی جو ناٹک میں عموماً منظوم شکل میں ہوتے ہیں، فارسی آمیز اُردو نثر میں ہیں۔ لیکن چونکہ وہ سنسکرت کا ترجمہ ہیں اس لئے ان میں ہندی تخیلات کا پرتو برابر موجود ہے۔ ناٹک کھولتے ہی یہ عبارت نظر آتی ہے:

"زندۂ جاوید و قائم بالذات شیو..... وہ شیو جسے ویدانت میں ایسی ذات سے تعبیر کیا گیا جو زمین آسمان پر محیط ہونے کے بعد منتہی نہیں ہوتی اور جس کی نسبت اُس میں ایشور (جس کا کوئی مالک نہ ہو) کا لفظ نہایت صحیح معنی میں استعمال ہوا ہے ----"

اِس اقتباس میں ایک ہندو فلسفیانہ تخیل تو پیش کیا گیا ہے لیکن اگر ناٹک کا پردہ اُٹھتے ہی اسٹیج پر آکر مولوی صاحب یہ عبارت تحت اللفظ بھی پڑھیں تو ترجمے کے اِس انداز کی بوالعجبی فوراً نمایاں ہو جائے گی۔ اس دُعائیہ کے بعد سوتر دھار اور نٹی کا مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ پھر اصل ناٹک اور آخر میں "فقراتِ دُعائیہ"۔ ترجمہ کی یہ ہیئت و ترتیب سنسکرت کا ترجمہ ہونے کی وجہ سے قدیم ناٹک کے متعینہ اصولوں کے

Activate Windows

عین مطابق ہے۔

وِکرم اَروشی کی زبان فارسی آمیز ہونے کے باوجود ہندی طرز تخیل اور ادبی تصوّرات سے متاثر ہے۔ دیتیہ سے رہائی کے بعد اروشی، راجہ کی باتوں کی تعریف کرتی ہے تو کہتی ہے "اگر چاند سے امرت ٹپکے تو عجب کیا ہے" (ص ۹)۔ راجہ، اروشی سے کہتا ہے کہ تمھاری سکھیاں تمھارے چہرے کو ایسے اشتیاق سے دیکھ رہی ہیں جیسے لوگ چاند کو گرہن سے چھوٹتے ہوئے دیکھا کرتے ہیں (ص ۱۰)۔ اروشی کے چلے جانے کے بعد راجہ کہتا ہے وہ میرا دل سینے سے ایسے نکال کر لے گئی جیسے راج ہنس کنول کے ٹوٹے ہوئے ڈنٹھل سے اس کا لطیف ریشہ نکال کر لے گیا ہو" (ص ۱۴)۔ اروشی کے انتظار میں راجہ آسمان پر "ٹیٹری کی طرح نظر جماتا ہے" (ص ۱۰)۔ باغ کی دلکشی کا بیان ہے تو "بادِ بہاری بسنتی بیل کو شہد سے مالا مال کرتی ہے (ص ۲۰) اشوک کی کلیاں جن کے کناروں پر سُرخ و سیاہ دھاریاں کھلنے کے لئے پھٹی پڑتی ہیں (ص ۲۲)۔ نوخیز آم سے لدے ہوئے آم کے درخت (ص ۲۲)۔ بھونروں کے ٹکرانے سے گرے ہوئے پھول (ص ۲۲)۔ نندن بن میں ہارسنگھار کے پھولوں کی سیج (ص ۲۷)۔ اور کنول باشی بھونروں (ص ۶۳) کا بیان ملتا ہے۔ چاند، دہنی دیوتا سے مل کر اور بھی دل رُبا معلوم ہوتا ہے (ص ۴۷)۔ چاند کی کرنوں کی، چندن کے بُرادے سے پوجا کی جاتی ہے (ص ۴۹)۔ عہد و پیمان کے لئے روہنی اور چاند کو گواہ بنایا جاتا ہے (ص ۴۹)۔ کنول جیسے ہاتھ (ص ۵۱)۔ کیلے جیسی ران (ص ۳۵) اور امرت بھری چاند کی شعاعوں (ص ۴۵) کا ذکر بھی ملتا ہے۔ یہ تخیل، یہ تشبیہیں اور یہ لطافتیں وہی ہیں جو ہندی ادب میں ہمیشہ مانوس و مقبول رہی ہیں۔ وکرم اروشی کی زبان چاہے کتنی ہی فارسی زدہ کیوں نہ ہو لیکن اس پر ان تصورات کی وجہ سے ہندی اثرات صاف طور سے نمایاں ہیں۔ راج محل میں شام کی آمد کا بیان ملاحظہ کیجئے:

"صورِ شام کی غنودگی سے سُست ہو کر چھجوں پر پتھر کی ترشی ہوئی مورتی کی طرح بے حس و حرکت بیٹھے ہیں..... خوشبوؤں کے پیچ در پیچ بخور پر جو جالی دار کھڑکیوں سے نکل رہے ہیں ہَوَن کا دھوکا ہوتا ہے اور محل سرائے میں

بڑی بوڑھیاں نہایت توجہ سے شام کی شوبھا کے لئے محل کے مختلف مقامات
پر جو پھولوں سے مہک رہے ہیں دیے لگا رہی ہیں۔" (ص ۳۹-۴۰)

ظاہر ہے یہ زبان ادبی اُردو ہے لیکن یہ موہ، بخور پر ہون کا دھوکا اور شام کی شوبھا کے لئے دیے لگانا ہندی تصورات سے ماخوذ ہیں ان کی تہ میں ہندی اندازِ فکر کارفرما ہے۔

مولوی محمد عزیز مرزا نے وکرم اروشی کے مقدمے میں فرمایا ہے کہ "میں زبانِ سنسکرت سے صرف اس قدر آشنا ہوں کہ عبارت پڑھ لیتا ہوں۔" لیکن ہمیں تو یہ کسرِ نفسی بھی تعلّی نظر آتی ہے ورنہ کلیپ ورکش کو "کلپاورکشا" (ص ۶۳)، رودر رس کو راؤدر رس (ص ۳۲) اور گندھ مادن کو ہر جگہ گندھ مدن لکھنے سے تو صرف انگریزی عبارت پڑھ سکنے کا ثبوت ملتا ہے۔

ترجمے میں بعض باتیں بُری طرح کھٹکتی ہیں۔ ایک سنسکرت ناٹک کے ترجمے میں جس کی کہانی دیو مالائی روایتوں سے ماخوذ ہے 'مہربان من' (ص ۱۲)، حضور رانی صاحبہ (ص ۱۰۵) اور حضور فرماتے ہیں، تو خیر بادل ناخواستہ برداشت بھی کئے جا سکتے ہیں لیکن 'جناب عالی' (ص ۱۷) اور 'جناب ممدوح کی خدمت میں نہایت ادب سے عرض کرتا ہوں" (ص ۱۷) جیسے جملوں کو پڑھ کر یہی کہنا پڑتا ہے کہ فاضل مترجم جنھیں حیدرآباد میں ججی کے عہدے پر فائز رہنے کا بھی فخر حاصل تھا عدالتی زبان اور طرزِ تخاطب کو اس ترجمے میں بھی فراموش نہ کر سکے۔

کچھ بھی ہو آج سے ۶۵ سال پہلے ایک ادبی سنسکرت ناٹک کو اُردو میں منتقل کرنے کا خیال بجائے خود قابلِ ستائش ہے۔ مولوی صاحب نے وکرم اروشی کے علاوہ کالی داس کے شکنتلا ناٹک کا بھی اُردو میں ترجمہ کیا ہے ان ترجموں سے اردو ادب نہ صرف اصل تصانیف سے متعارف ہوا بلکہ اُن اثرات سے بھی باخبر ہوا جو سنسکرت ناٹکوں نے مستقل طور سے ہندی ناٹکوں بلکہ ہندی ادب پر چھوڑے ہیں۔

مُدرا راکھشش موسومہ سیاسی داؤں پیچ

سنسکرت ناٹکوں کے اُردو تراجم میں ایک اور قابلِ ذکر ڈرامہ "مدرا راکھشش"

۱۔ مُدرا راکھشش۔ مترجمہ منور لکھنوی۔ ناشر انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ۔

ہے۔ اصل سنسکرت ڈرامہ 'وشاکھ دت' کی تصنیف ہے لیکن اس کے سالِ تصنیف اور خود وشاکھ دت کے سالِ پیدائش یا تاریخِ وفات کے بارے میں کتابیں بالکل خاموش ہیں۔ وشاکھ دت کا زمانہ ان کی تصانیف کی داخلی شہادتوں کی بنا پر چھٹی صدی عیسوی خیال کیا جاتا ہے[1]۔ بشیشور ناتھ منور لکھنوی نے اُن کے مُدرا راکھشش کو ۱۹۵۸ء میں اُردو کا جامہ پہنایا۔

منور صاحب نے مُدرا راکشش کے مقدمے میں اس کے کئی ہندی اور انگریزی مگر ہندوستانیوں کے کئے ہوئے ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ ہندی ترجموں کے متعلق اُن کی رائے ہے کہ 'معاف کیا جاؤں اگر میں کہنے کی جسارت کروں کہ بیشتر ہندی ترجموں کا انداز بالکل روکھا پھیکا ہوتا ہے ..... ان تمام تراجم میں اصل مصنّف کے دل کی عکاسی نظر نہیں آتی۔" اُنھیں یہ بھی افسوس ہے کہ "مُدرا راکشش کا کوئی ایسا انگریزی ترجمہ مجھے نہیں ملا جو کسی انگریز عالم نے کیا ہو انگریز مترجم کا ترجمہ یقیناً ہندوستانی ترجموں کے بمقابلہ زیادہ اچھا ہوگا اور اُس کے ایک ایک لفظ میں اصلی سنسکرت کی روح موجود ہوگی"[2]۔ منور صاحب کی یہ رائے کسی تبصرہ کی محتاج نہیں ہے لیکن یہ انکشاف کہ ہندوستانیوں کے مقابلے میں انگریز سنسکرت کی روح کو زیادہ اچھی طرح پہچانتے ہیں بڑا چونکا دینے والا ہے۔ 'معاف کیا جاؤں اگر میں یہ کہنے کی جسارت کروں' کہ منور صاحب کی یہ رائے ادیبانہ نہیں بلکہ غلامانہ ذہنیت اور احساس کمتری کی غمازی کرتی ہے۔ وہ سنسکرت روح کی تلاش کر رہے ہیں لیکن اُن کی اپنی سنسکرت دانی اور انگریز زدگی کا یہ عالم ہے کہ ہر جگہ "وشاکھ دت" کو 'وشاکھادت' لکھتے ہیں۔ منور صاحب کو اپنے اس ترجمے پر "اس اہم ترین اور کلاسیکی ڈرامے کا پہلا اُردو ترجمہ" ہونے کا شبہہ ہے۔ ہم منور صاحب کی اطلاع کے لئے عرض کرتے ہیں کہ ان کے ترجمے سے چھپّن سال پہلے یعنی ۱۹۰۲ء میں پنڈت بال گوبند مسرا، وشاکھ دت کے اس ڈرامے کا اُردو ترجمہ 'مدرا راکھشش معروف بہ حکمت عملی' کے نام سے پیش کر چکے ہیں[3]۔

۱۔ سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا۔ ص ۲۰۵۔

۲۔ مدرا راکھشش از منور لکھنوی ص ۶-۷

۳۔ ایضاً ص ۸ (مقدمہ) ۴۔ بیلوگرافیا اردو ڈراما۔ مرتبہ ڈاکٹر نامی جلد اول ص ۴۰۔

منوّر صاحب، مدرا راکھشش کے ہندی ترجموں کو گردن زدنی سمجھتے ہیں اور انھیں اُن میں کوئی خوبی نظر نہیں آتی لیکن اپنے ترجمے میں ڈرامے کے متن سے پہلے سولہ صفحات پر محیط، قدیم تاریخی معلومات سے لبریز ایک مضمون "مدرا راکھشش کا پس منظر" کے عنوان سے دیا ہے اُسے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ منوّر صاحب نے یہ پس منظر قدیم تاریخ کی درجنوں کتابیں کھنگالنے کے بعد لکھا ہوگا لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ پورا پس منظر ایک ہندی ترجمے یعنی بھارتیندو ہریش چندر کے "مدرا راکھشش" کی دیباچہ کتھا کا پیراگراف بہ پیراگراف ترجمہ ہے۔ منوّر صاحب ایک جملے کے لئے بھی گنہگار نہیں ہیں اور لطف یہ کہ بھارتیندو جی کے نام کا حوالہ دینا بھی انھوں نے ضروری نہیں سمجھا۔

مُدرا راکھشش کا پلاٹ قدیم تاریخ سے لیا گیا ہے۔ راکھشش نند خاندان کے حکمراں مہانند کا وزیر اعظم تھا چانکیہ نے اپنی توہین کا انتقام لینے کے لئے نند خاندان کو صفحہ ہستی سے مٹا دیا اس کے بعد اس نے چندر گپت موریہ کو تخت شاہی پر متمکن کر دیا لیکن چانکیہ مہانند کے وزیر راکھشش کے تدبر۔ ذہانت اور ذکاوت کا بے حد معترف تھا وہ جانتا تھا کہ جب تک راکھشش، چندر گپت کے وزیر اعظم کا عہدہ قبول نہیں کرے گا چندر گپت کی حکومت کو استحکام میسّر نہیں ہوگا۔ راکھشش چانکیہ کے دشمن مہانند کا نمک خوار تھا اور چندر گپت کی وزارت قبول کرنے کے لئے تیار نہ تھا لیکن چانکیہ نے ایسی ایسی چالیں چلیں اور حالات کو اس طرح کے موڑ دیے کہ راکھشش چندر گپت کا وزیر بننے پر تیار ہوگیا۔ نند خاندان کی تباہی کے بعد چندر گپت کی وزارت پر راکھشش کے متمکن ہونے کے سلسلے میں چانکیہ اور راکھشش کی سیاسی اور مدبرانہ چالوں۔ داؤ پیچ اور ریشہ دوانیوں کی کہانی ہی مدرا راکھشش کا موضوع ہے۔

زیر نظر مدرا راکھشش چونکہ ایک سنسکرت ادبی ناٹک کا ترجمہ ہے اس لئے اُس کی ہیئت سنسکرت ڈراموں کے اصولوں کے مطابق نادی۔ سوتر دھار۔ نٹی۔ اصل متن اور بھرت واکیہ کی ترتیب سے تعمیر کی گئی ہے۔ لیکن ترجمے کی زبان کا معاملہ بڑا عجیب ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شروع میں منوّر صاحب کا ارادہ سب رس کی مسجع زبان اختیار کرنے کا تھا جس کا ثبوت سوتر دھار اور نٹی کے مکالمے کی اس مقفّیٰ زبان سے ملتا ہے:۔

ملے۔ بھارتیندو گرنتھاولی۔ سمبت ۲۰۰۷۔ ص ۱۲۳ تا ۱۳۴۔

"..... آج ہم ..... مدرا راکھشش کھیلیں اور سبھا والوں سے خراج تحسین لے لیں۔ سبھا میں جو لوگ شامل ہیں سخن فہمی میں کامل ہیں شاعری کا ہُنر جانتے ہیں اس کے عیبوں کو پہچانتے ہیں ایسی سبھا میں اگر ہمارا کھیل ہوگا فنکاروں اور جوہر پرکھنے والوں کا میل ہوگا"..... (ص ۵۱)

"آج تو معلوم ہوتا ہے کہ میرے گھر میں کوئی تقریب ہے معاملہ کچھ عجیب ہے سب اپنے اپنے کام میں مست ہیں نئے نئے بندوبست ہیں....." (ص ۵۲)

لیکن یہ مقفّیٰ کلامی منوّر صاحب کے بس کی نہ تھی چنانچہ دو صفحوں کے بعد انھوں نے گردن ڈال دی اور سیدھی سادی زبان پر آگئے اور شائد سنسکرت کی روح کو دامِ ترجمہ میں لانے کے لئے یہ زبان لکھنے لگے:

"چیلا: (سامنے دیکھ کر) راول جی! ڈیوڑھی کے اندر قدم نہ رکھنا۔

دوت: برہمن دیوتا۔ آخر یہ گھر ہے کس کا؟

چیلا: ہمارے گرو آریہ چانکیہ کا۔ اُن کا نام تو دُنیا بھر میں مشہور ہے تم اتنا بھی نہیں جانتے؟

دوت: (قہقہہ لگا کر)۔ چانکیہ! ارے یہ چانکیہ کا گھر ہے چانکیہ تو میرے گرو بھائی ہیں میرے بڑے بھائی ..... میں اپنے گرو بھائی کو دھرم اپدیش دوں گا۔" (ص ۶۵)

چونکہ یہ برہمنوں کا مکالمہ ہے اس لئے اس میں ہندی عکس آگیا۔ گرو۔ چیلا۔ گرو بھائی۔ برہمن دیوتا اور دھرم اپدیش اسی انعکاس کی غمازی کرتے ہیں۔

ترجمے میں متعدد ایسی تلمیحات بھی موجود ہیں جو ہندی ادب میں زمانہ قدیم سے مروّج ہیں۔ مثلاً مہابھارت کی ایک کتھا کے مطابق کرن نے ارجن کو مارنے کیلئے اموگھ شکتی نامی ایک بے خطا آتشیں اسلحہ استعمال کیا تھا لیکن وہ ارجن کی بجائے بھیم کے بیٹے گھٹوت کچ کی ہلاکت کا باعث ہوا۔ گھٹوت کچ سے سری کرشن بے حد ناراض تھے۔ اس تلمیح کا ڈرامے میں بیان دیکھئے:

یاد ہے راجہ کرن کا واقعہ	یہ تو ہے بالکل ہی ایسا واقعہ
جان لیوا اس کی شکتی تھی اموگھ	جان لے کر نہ تھکتی تھی اموگھ
تھی وہ ارجن کی ہلاکت کے لئے	لیکن اپنی گردشِ تقدیر سے
ہوگیا بیکس گھٹوت اس کا شکار	جب کیا ارجن نے اس شکتی سے وار

Activate Windows

کرشن کی نظروں میں رسوا تھا کٹھوت　　خار بن بن کر کھٹکتا تھا کٹھوت! (ص ۱۰۰)

تلمیحوں کے علاوہ ہندی تصورات اور معتقدات بھی ترجمے میں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ ہندی ادب میں دیوی دیوتاؤں کی مورتیوں کے ساتھ اُن کی سج دھج کے لئے مخصوص ساز و سامان معین ہیں جیسے شری کرشن کے لئے ہلکا نیلا رنگ، مور پنکھ کا مکٹ۔ کمر میں دھوتی، ہاتھ میں بانسری اور سینے پر مالا۔ اسی طرح شیو کے لئے سفید بھسم بدن پر، چاند کی شکل کا تلک پیشانی پر، ہاتھی کی کھال جسم پر، کھوپڑیوں کی مالا گلے میں مقرر ہیں۔ شیو آرام کرتے ہیں تو شیش ناگ اُن کا بچھونا ہوتا ہے جب وہ تانڈو نرت (رقص جلالی) کرتے ہیں تو دُنیا تہ و بالا ہونے لگتی ہے پہاڑ پھٹ کر روئی کے گالوں کی طرح اُڑنے لگتے ہیں لیکن وہی بھگوان جب وشنو کے روپ میں آتے ہیں تو مادرِ ارض کو تباہی سے بچانے کے لئے "براہ اوتار" کے روپ میں اپنے ایک دانت پر دُنیا کو پناہ دیتے ہیں۔ ان تصورات کا بیان دیکھئے:

آپ کی بیتا ہریں بھگوان شیو　　بارشِ رحمت کریں بھگوان شیو
بھسم اُن کی کس قدر ضو پاش ہے　　اس کی رنگت سے سفید آکاش ہے
مطلعِ انوار ہے ماتھے کا چاند　　ہر تجلّی سامنے اس کے ہے ماند
اُس کی کرنیں نقرئی غرقِ جمال　　گج اسُر کی کھال میں اس کا جلال
مُنڈ مالا برف وش زیبِ گلو　　اُس سے مُردوں کے سروں کی آبرو

(ص ۱۴۶-۱۴۷)

محوِ آرام شیش کے پھن پر　　اپنے محبوب فرشِ روشن پر
جن کا جلوہ عجیب جلوہ ہے　　شیش کا پھن برائے تکیہ ہے (ص ۱۴۷)

ہل جاتی ہے زمین ساری　　گویا رُدر اپنے "تانڈو" میں (ص ۱۴۲)

باراہ کا روپ رکھ کے جیسے　　پچھلی پرلے میں وشنو جی نے
دامن میں زمین کو پناہ دی　　اِک دانت کی نوک پر جگہ دی (ص ۲۴۶)

یہ اشعار جن تصورات کے حامل ہیں ہندی ادب میں بھگوان شیو اور وشنو کے ساتھ وہ ہمیشہ وابستہ رہے ہیں۔

Activate Windows

ناٹک کے لئے گیت عموماً ضروری سمجھے جاتے ہیں کیونکہ اسٹیج کی غنائی ضرورتوں کی انھیں کے سہارے تکمیل ہوتی ہے لیکن اس ترجمے میں گیت حیرت انگیز طور سے غائب ہیں غالباً فاضل مترجم گیت لکھنے پر قادر نہیں تھے۔ اُردو اشعار اور مثنوی کی ہر جگہ بھرمار ہے اور جہاں کہیں دو شعر بھی ان کے آگئے ہیں اُن کے آخر میں نہایت التزام کے ساتھ توسین میں منور لکھنوی ضرور لکھ دیا ہے یہ احتیاط غالباً اس لئے برتی گئی ہے کہ کہیں پڑھنے والا انھیں وشاکھ دت کی تصنیف نہ سمجھ بیٹھے۔

'مدرا راکھشس' میں ہندی فضا پیدا کرنے کا سہرا اس کے کرداروں کے سر ہے۔ جب ہم بھاگورائن۔ بھاسورک۔ پریم ودک۔ جیو سدھی۔ سدھارتھک۔ شارنگ رو۔ شونوترا۔ شکٹ داس اور ملے کیتو جیسے نام پڑھتے ہیں تو خود بخود ہندی ماحول میں سانس لینے لگتے ہیں۔ الفاظِ تخاطب مثلاً آریہ پتر۔ آماتیہ راکھشس۔ آماتیہ کمار بھدر پرش۔ بھدنت۔ اور گرو دیو اور عہدہ داروں کے ہندی نام مثلاً۔ پرتی ہاری۔ کنچکی۔ مہاپرتی ہاری۔ منتری۔ مہامنتری اور سیناپتی نے اس ہندی فضا کو اور بھی گہرا کر دیا ہے۔

سنسکرت، ہندی کی ایک زبان کی حیثیت سے جنم داتا نہ سہی، لیکن جب ہندی نے ادبی روپ اختیار کیا تو اپنی زیبائش و آرائش کے لئے اکثر و بیشتر سنسکرت سے ہی استفادہ کیا۔ سنسکرت کے اُردو ترجموں سے ہماری پہنچ براہِ راست ہندی ادبی روایات کے اصل ماخذ تک ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے ہندی اور اُردو کی دوری کم ہونے میں مدد ملتی ہے سنسکرت ادب میں ایسے متعدد ناٹک ہیں جنھیں بہ یک وقت عظیم اور حسین دونوں کہا جا سکتا ہے اور جن سے اُردو بالکل ناآشنا ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ انھیں اُردو سانچوں میں ڈھالا جائے اگر محض "سنسکرت کی روح" کی فکر رہی تو "نہ اِدھر کے رہے نہ اُدھر کے رہے" ہو کر رہ جائیں گے۔

منور صاحب نے شکنتلا اور کمار شمبھو کو بھی سنسکرت سے اُردو میں ترجمہ کیا ہے جس کیلئے اُردو ادب اُن کا احسانمند ہے۔ مولوی محمد عزیز مرزا اور منور لکھنوی نے سنسکرت ناٹکوں کو اُردو میں منتقل کرنے کے لئے انتخاب کیا لیکن دقت یہ ہے کہ دونوں میں سے کوئی بھی 'ڈراما نگار' نہیں ہے اور دونوں ہی ڈرامائی سطح سے اتنی اونچی پرواز کرتے ہیں کہ اُن کے ترجمے صرف نصابی ضروریات کی تکمیل کر سکتے ہیں اور ایک نظر سے دیکھا جائے تو یہ بھی کیا کم ہے۔ ان ترجموں کی وجہ سے نہ معلوم کتنے ہندی معتقدات اور تصورات سے اُردو ادب کو شناسائی حاصل ہوئی۔ کتنی نئی ہندی تلمیحیں اُردو کو ملیں اور کتنی ہندی لطافتوں کا اُردو ادب میں اضافہ ہوا۔

آٹھواں باب

بیسویں صدی کی شاعری میں ہندی عناصر کی کھوج

بیسویں صدی کی اُردو شاعری کا نمایاں رُجحان قدیم روایتوں کے خلاف بغاوت کی شکل میں نظر آتا ہے۔ اگلے وقتوں کے لوگ جو کچھ اور جس طرح لکھ گئے اب اُسے آیت و حدیث کا درجہ حاصل نہیں رہا جو نشانِ منزل وہ مقرر کر گئے تھے قافلہ اب اُن سے بہت آگے نکل گیا۔ معینہ آدابِ عاشقی بھی اب فرسودہ ہو گئے۔ عاشق کا معشوق سے خفا ہو جانا گردن زدنی نہیں رہا اور مہینوں تک معشوق کی یاد نہ آنا تعزیراتِ عشق میں جُرم نہیں رہا۔ شاعری کی زبان و بیان میں بھی آزادی برتی جانے لگی اب پریم، پریت۔ پریتم، ساجن۔ سُندر۔ نیناں۔ موہن، مکھڑا متروکات میں شامل نہیں ہیں، امرت۔ پربت۔ دیپک۔ جیون۔ جیوتی۔ رَس۔ روپ۔ سُگندھ۔ مایا۔ مُدھر۔ ملن۔ ناری۔ نرمل اور کومل جیسے الفاظ اُردو کی مِلک ہو گئے۔ شاعری اُنیس ۱۹ بحروں کی قید سے آزاد ہو گئی اُردو شاعری نے ایک نیا موڑ لیا۔

ہم کہیں پہلے کہہ آئے ہیں کہ اُردو زُبان کے ارتقار کی تاریخ دراصل اس میں سے بتدریج ہندی عناصر کے سقوط اور فارسیت کی پذیرائی کی کہانی ہے لیکن اُردو آخر ایک ایسی منزل پر پہنچ گئی جس سے آگے فارسی کی بیساکھیوں کے سہارے ایک قدم بھی بڑھنا ممکن نہ تھا۔ لیکن ادب یا شاعری نقطہ انجماد سے واقف نہیں۔ روانی اس کی سرشت اور تازگی اس کی خصلت ہے چنانچہ فارسی سے سیر حاصل استفادے کے بعد اُردو شاعری نے دوسری زبانوں کی طرف نظر ڈالنی شروع کر دی۔ اتفاق سے بیسویں صدی کے اُردو ادیبوں کی ایک غیر معمولی اکثریت اُردو کے علاوہ صرف انگریزی زبان سے واقف تھی ہندی جسے انھوں نے کبھی گنواری بولی کے علاوہ کوئی اور درجہ نہ دیا تھا ان کے لئے یونانی اور لاطینی کی طرح اجنبی تھی چنانچہ اگر ہم دورِ حاضر کے اُردو ادیبوں کی فہرست پر نظر ڈالیں تو یہ حیرت انگیز انکشاف ہوگا کہ اُن میں سے ایک بہت

Activate Windows

بڑی تعداد انگریزی داں اساتذہ کی ہے اور ایک آدھ کو چھوڑ کر اُن میں سے اکثر ہندی سے نابلد ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُن کی شاعری کی ہیئت نے سانیٹ۔ غیر مقفیٰ۔ آزاد اور بے بحری جیسی شکلیں تو اختیار کیں لیکن ہندی دوہا بھی جو خود اُردو شاعری کا نقطۂ آغاز ہے اُن کے یہاں عملاً مفقود رہا۔ اس طرح بیسویں صدی کے اوائل میں اُردو شاعری نے ایک موڑ تو لیا لیکن وہ ایک ایسی ڈگر پر چل پڑی جس پر وہ زیادہ دور تک گامزن نہیں ہو سکتی تھی مگر روانی کے لئے نئی راہوں کی ضرورت ہے انگریزی سے ہمیں بہت کچھ مل چکا اب اگر ہمیں اپنے ادب میں نئے جواہر پاروں کا اضافہ کرنا ہے تو کسی اور خزانے کی طرف بھی نظر ڈالنی ہو گی اس سلسلے میں ہم ہندی کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ ہندی اور اُردو کی قُربت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ شعر خلار میں سانس نہیں لیتا بلکہ اپنے گرد و پیش سے غذا حاصل کرتا ہے انگریزی کی طرف بڑھ کر اُردو نے مقررہ ڈگر سے جُنبش نہ کرنے کی قسم توڑ ہی دی تھی چنانچہ بیسویں صدی میں جب نئی راہوں کی ضرورت ہوئی جدّت و تنوع کی تلاش ہوئی تو نئے گوشے ڈھونڈھے گئے اور اُردو شاعری میں ایک دفعہ پھر ہندی اثرات آنے لگے۔

اتفاق سے اُردو ادیبوں میں کشمیری پنڈتوں کی بھی کافی تعداد موجود تھی۔ دیا شنکر نسیم۔ تربھون ناتھ ہجر۔ رتن ناتھ سرشار۔ بشن نرائن در۔ برج نرائن چکبست۔ اور برج موہن دتاتریہ کیفی جیسے نام اُردو ادب کے ساتھ ہمیشہ کے لئے وابستہ ہو چکے ہیں۔ یہ اہلِ خطہ فارسی، اُردو اور انگریزی کے علاوہ ہندی ادب سے بھی واقف تھے ہندی یا ہندوستان کے لئے اُن کے دلوں میں کوئی جذبہ حقارت بھی نہ تھا ہندوستانی تاریخ۔ ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی روایات کی عظمت کے وہ دل سے قائل تھے اس لئے اُن کے کلام میں ہندی اور ہندوستان کی محبت اور عظمت کی جھلک صاف طور سے نمایاں ہے۔

علامہ کیفی نے ۱۹۰۶ء کے قریب "بھارت درپن" کے عنوان سے ایک طویل مسدس لکھی جس میں ہندوستان کی قدیم عظمت و شوکت کا دورِ حاضر کی ابتری اور خستہ حالی سے مقابلہ کیا گیا ہے۔ اس مسدس میں ان تصورات کی عکاسی پائی جاتی ہے جو ہندی ادب کو ہمیشہ عزیز از جان رہے ہیں۔ مسدس کافی طولانی ہے یہاں صرف چند بند

ہندی روایتوں سے اثر پذیری کے نمونے کے طور پر درج کئے جاتے ہیں:۔

زمانے میں جب جہل چھایا تھا یکسر　　تمدن تھا جب فہم عالم سے باہر
بنا تھا نہ جب مغرب تہذیب کا گھر　　اوڈیا کا تھا جب زمانے میں چکر
یہاں علم کی گرم بازاریاں تھیں
پھلی پھولی تہذیب کی کیاریاں تھیں

زباں سنسکرت ایسی اعلیٰ نکالی　　زبانوں سے ہے جو جہاں کے نرالی
اسی روکھ کی کل زبانیں ہیں ڈالی　　ہے لٹریچر اس کی بلیغ اور عالی
زباں اہل یونان و اٹلینٹس کی[1]
بتاتی ہے تاریخ بچہ ہے اس کی!

وہ حکمت پچکت جس سے مغرب ہے سارا　　نئے جس کے چیلے بنے ہیں نصارا
زمانے کا ہے ذہن جس نے سنوارا　　وہ اس اگن کی جوت کا ہے شرارا
ہے کیلاش پر جس کا ملجا و مسکن
ہمالہ کے غاروں میں ہے جس کا مخزن[2] ------

اس نظم میں جس عقیدت کے ساتھ کیلاش اور ہمالہ کے غاروں سے ابھرنے والی دانش و حکمت اور سنسکرت زباں کا ذکر آتا ہے اس سے ظاہر ہے کہ شاعر ہندی روایات کا دل سے قائل ہے اور یہ کہنا تو غیر ضروری ہے کہ شاعر کا کلام اس کے طرزِ فکر کا آئینہ ہوتا ہے اسی لئے اس نظم میں ہندی کی طرف رجحان ملتا ہے۔

چکبست نے بھی قدیم ہندی ادب سے ماخوذ تصورات کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ رامائن کے واقعات پر متعدد نظمیں لکھیں جن میں سب سے مشہور نظم "رامائن کا ایک سین" ہے۔ جب رام چندر جی کو چودہ برس کا بنواس ہوجاتا ہے تو وہ اپنی ماتا کوشلیا سے رخصت ہونے جاتے ہیں۔ ماں کل تک جس بیٹے کے راج تلک کے خواب دیکھ رہی تھی اُسے بن باسی بناکر ایک طویل عرصے کے لئے وداع کرتے وقت اس کے دل پر کیا گذری ہوگی اسی کی داستان اس نظم کا موضوع ہے نظم کا پہلا بند یہ ہے:

۱۔ اٹلینٹس، اٹلی میں بحیرہ روم کے کنارے پر ایک بڑا شہر ہے۔

۲۔ مضامین چکبست ۱۹۳۶ء۔ ص ۲۵۴۔

رخصت ہوا وہ باپ سے لے کر خدا کا نام　　راہِ وفا کی منزلِ اوّل ہوئی تمام
منظور تھا جو ماں کی زیارت کا انتظام　　دامن سے اشک پونچھ کے دل سے کیا کلام
اظہار بے کسی سے ستم ہوگا اور بھی
دیکھا ہمیں اداس تو غم ہوگا اور بھی

پوری نظم انتخابِ کلامِ چکبست[1] میں شامل ہے۔ اس نظم میں نہ ہندی الفاظ ہیں نہ اسلوبِ بیان ہندی ہے بلکہ صحیح یہ ہے کہ اس مسدس پر اُردو مرثیہ کا اثر غالب ہے لیکن اس نظم نے اُردو میں ایسے موضوعات پر نظم لکھنے کا راستہ دکھایا جنھیں ہندی ادب میں تو مذہبی تقدس حاصل ہے مگر اُردو والے اب تک انھیں اُردو کے مزاج کے خلاف سمجھتے تھے۔

اہلِ خطہ کے علاوہ بعض اور اُردو شاعروں نے بھی ہندی موضوعات پر نظمیں لکھنی شروع کیں۔ دُرگا سہائے سرور جہان آبادی (۱۸۷۳ء-۱۹۱۰ء)[2] نے پدمنی۔ پدمنی کی چنتا۔ سیتا جی کی گریہ وزاری۔ مہاراجہ دشرتھ کی بے قراری۔ جمنا۔ گنگا۔ پریاگ کا سنگم۔ ستی۔ نل دمینتی۔ اور لکشمی جی جیسے عنوانات سے متعدد نظمیں لکھیں۔ ظاہر ہے یہ تمام موضوعات اور تصورات ہندی ادب سے ماخوذ ہیں اور ان نظموں میں ہندی روایات کی عکاسی لازمی ہے۔ یہاں ان کی نظم لکشمی جی سے چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں:

شبھ مہورت وہ عجب تھی وہ عجب شبھ لگن　　کہ جب آکاش سے اُترا تھا ترا سنگھاسن
.... تھی چمک آہ ترے چاند سے رخساروں کی　　کسی مندر میں تھے یا گھی کے دیے دو روشن
ترچھی بانکی وہ کمانیں تھیں کڑی دونوں بھویں　　لیے پھرتے تھے کبھی بن میں جنھیں رام لکھن!
کوکلاسی وہ تری ہائے سُریلی آواز　　میٹھے میٹھے ترے ڈوبے ہوئے امرت میں بچن
گوری گوری تھی جبیں برج کی سُندر کوئی نار　　زُلف تھی یا کوئی متھرا کی سکھی شام برن[3]

لکشمی ہندی دیومالا میں دولت کی دیوی ہے لیکن اس نظم میں لکشمی کے حسنِ ظاہری کی مرقع کشی کی گئی ہے موضوع کے علاوہ اس نظم کا اسلوب بھی ہندی سے متاثر ہے۔ رام لکشمن کی

۱۔ انتخابِ کلام چکبست مرتبہ عبدالستار دلوی ۱۹۶۰ء ص ۴۸ تا ۶۰

۲۔ تاریخ ادب اُردو۔ رام بابو سکسینہ مترجمہ مرزا محمد عسکری ص ۴۹۹-۵۰۰۔

۳۔ انتخابِ جدید۔ مرتبہ آل احمد سرور و عزیز احمد۔ ۱۹۶۵ء۔ ص ۱۶۹

کمانوں جیسے ابرو۔ کوکلا سی آواز۔ امرت میں ڈوبے ہوئے بچن۔ برج کی سندر نار۔ متھرا کی شام برن سکھی، یہ سب عقائد ہندی سے ماخوذ ہیں۔

علامہ سیماب اکبرآبادی نے بھی کرشن کنہیا کے متعلق کئی نظمیں لکھیں۔ ہندی ادب میں شری کرشن کو سُداماں کی دوستی کی وجہ سے ایک مثالی دوست کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ سداماں ایک نادار مفلس برہمن تھا جبکہ شری کرشن دوارکا کے راجہ دھراج تھے لیکن تفاوت مدارج ان کی دوستی میں حائل نہ ہوسکے۔ یہی دوستی سیماب اکبرآبادی کی نظم "نوازشِ دوست" کا موضوع بنی اس کے چند متفرق اشعار یہ ہیں:

"نوازشِ دوست"

(کرشن سداماں کی تصویر دیکھ کر)

وہ کیا انسان تھے؟ کیا دور وہ انسانیت کا تھا
علوئے مرتبت کے ساتھ رنگِ عجز پیدا تھا

وہ دل انسان نے پایا تھا دستِ فیضِ قدرت سے
جو وسعت میں مہابن اور گہرائی میں جمنا تھا

گوالا بن گیا جب جوش میں موجِ نیاز آئی
ظہورِ ناز فرمایا تو گوکل کا کنہیا تھا

نوازش دوست کی، امداد بیکس اور بے بس کی
یہی تھا مقصدِ ہستی یہی فطرت کا منشا تھا

بُلا اُس بانسری والے کو اس ستادِ فطرت کو
محبت کا بھری محفل میں جس نے گیت گایا تھا

وہی گوکل، وہی برج اور وہی متھرا، وہی جمنا
مگر اب وہ نہیں جو زندگی برسانے والا تھا[1]

بدنصیبی سے اُردو ادب میں دوستی اور رفاقت خصوصاً ایک صاحبِ ثروت اور مفلسِ بے نوا کے درمیان دوستی کی کوئی مثال نہیں ملتی تھی۔ علامہ سیماب نے ہندی سے کرشن سداماں کی دوستی کا تصور لے کر اُردو ادب کی ایک کمی کو پورا کر دیا۔

ہندی موضوعات کے سلسلے میں ہندو تہواروں کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ ہندوستان تہواروں کا دیش ہے۔ یہاں ہر موسم میں کوئی نہ کوئی تہوار آتا ہے اور ہر تہوار کے پیچھے کوئی مذہبی عقیدہ پوشیدہ ہے ہندی ادب میں تہواروں کے بڑے دلکش مرقعے نظر آتے ہیں۔ ہولی، دیوالی اور رکشا بندھن شاعروں کے لئے خاص طور سے باعثِ کشش رہے ہیں اُردو ادب میں بھی ان تہواروں پر بہت سی نظمیں ملتی ہیں۔ امیر خسرو، شاہ نیاز بریلوی۔ امانت۔ مداری لال اور واجد علی شاہ کی ہولیوں کے

---

[1] ۔ ساز و آہنگ۔ از سیماب اکبرآبادی۔ ۱۹۴۱ء۔ ص ۲۵۲۔

نمونے پہلے دیے جا چکے ہیں۔ نظیر اکبرآبادی نے تو شاید ہی کوئی ہندو تہوار ایسا چھوڑا ہو جس پر نظم نہ لکھی ہو۔ بیسویں صدی کے اُردو شعراء نے بھی تہواروں کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا لیکن اب اُن کا انداز دوسرا ہے۔ تہواروں کی روایتی خصوصیات کے بیان کی جگہ اب انھیں کسی دوسرے تخیل کے پس منظر کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے یا یوں کہئے کہ نظم میں اب انھیں مرکزی نہیں بلکہ ثانوی حیثیت دی جاتی ہے پھر بھی تہواروں کے ساتھ جو تصورات وابستہ ہیں وہ نظرانداز نہیں ہونے پاتے۔ اسرار اکبرآبادی نے ہولی اور دیوالی سے اسی طرح استفادہ کیا ہے اُن کی دو نظموں کے اقتباسات دیکھئے:

(۱) نظر نہ لگ جائے

(ہولی کے موقع پر)

نرالی ادائیں ہیں سرشاریاں ہیں
جوانی کے ہاتھوں میں پچکاریاں ہیں
فضاؤں میں رنگوں کی گلکاریاں ہیں
زمیں کو کسی کی نظر لگ نہ جائے
محبت سے کہدو کہ جادو جگائے

(۲) چاند اور چراغ کی کہانی

(دیوالی کے موقع پر)

دیوالی کی رات سجی اور مہکے دل کے پھول
گلزاروں پہ جھوم کے چھائی رنگ رنگیلی دھول
گھر کی اونچی دیواروں پر اُجلا اُجلا روپ
ہر آنگن میں پھیل گئی تھی ساون کی سی دھوپ
دیپ نے ایسے رنگ محل سے دیکھا جگ کے دور
تاروں نے بجھایا چندا آنے سے مجبور

قتیل شفائی نے بھی دیوالی سے اپنے دیپ جلائے ہیں۔ ان کی روشنی بھی اس مختصر سی نظم میں دیکھئے لیکن اُن کی روشنی تابناک و مسرت آگین نہیں ہے بلکہ مدھم اور غمگین ہے:

دیوالی

دیپ مالا کی یہ بے چین بلکتی ہوئی رات
اس کے دامن میں مرے اشکِ رواں پلتے ہیں
ہم سفر کوئی نہیں ہے مری تنہائی کا
چند سائے ہیں جو ہمراہ مرے چلتے ہیں

---

[1] ۔ اسرار اکبرآبادی۔ مطبوعہ ہماری زبان علیگڈھ۔ یکم مارچ ۱۹۴۳ء ص ۵۔

[2] ۔ اسرار اکبرآبادی۔ مطبوعہ ہماری زبان علیگڈھ۔ ۱۵ نومبر ۱۹۴۳ء ص ۵۔

Activate Windows

دیکھ میں نے بھی منائی ہے یہاں دیوالی
میری پلکوں پہ بھی اشکوں کے دیے جلتے ہیں

قتیل شفائی (مطبوعہ روزن ۱۹۵۷ء ص ۵۶)

اِن نظموں میں ہولی یا دیوالی سے متعلق روایتی بیانات نہیں ہیں ان کی طرف صرف لطیف اشارے کر دینا کافی سمجھا گیا ہے لیکن ذہن ان تمام جزئیات کو خود مرتب کر لیتا ہے جو ان تہواروں کے ساتھ وابستہ ہیں۔

جدید اُردو شعراء کے لئے رکشا بندھن بھی باعثِ کشش نظر آتا ہے اس تہوار میں بھائی کے ہاتھ میں بہن راکھی باندھتی ہے اور بھائی اس کی ہر مصیبت میں مدد کرنے اور اس کی حفاظت کی ذمہ داری کا پیمان باندھتا ہے۔ ایک قطعہ ملاحظہ کیجئے:

راکھی ہے حقیقت میں دلوں کا بندھن — آزاد مراسم کا نرالا بندھن
وہ قید کہ آزادیاں جس پر ہوں نثار — بندھن سہی لیکن ہے یہ رکشا بندھن (مفتوں[1])

فراق گورکھپوری نے بھی ہولی۔ دیوالی اور رکشا بندھن کو اپنی رُباعیوں کا موضوع بنایا ہے۔ اُن کا اپنا ایک مخصوص زاویہ نگاہ ہے وہ ماں اور بہن کا ذکر کرتے ہیں لیکن انھیں بھی روپ وتی اور رس کی پُتلی کے روپ ہی میں دیکھتے ہیں۔ ہولی دیوالی اور رکشا بندھن پر ان کی ایک ایک رُباعی پیش کی جاتی ہے:[2]

پیکر ہے کہ چلتی ہوئی پچکاری ہے — فوّارہ انوار سحر جاری ہے
پڑتی ہے فضا میں سات رنگوں کی پھوار — آکاش نہا اُٹھتا ہے بلہاری ہے

(روپ رباعی ۱۴۵)

دیوالی کی شام گھر پُتے اور سجے — چینی کے کھلونے جگمگاتے لادے
وہ روپ وتی، مکھڑے پہ اک نرم دمک — بچّے کے گھروندے میں جلاتی ہے دیے

(رباعی نمبر ۲۶۷)

رکشا بندھن کی صبح رس کی پُتلی — چھائی ہے گھٹا گگن پہ ہلکی ہلکی!
بجلی کی طرح لچک رہے ہیں لچھے — بھائی کے ہے باندھتی چمکتی راکھی (رباعی نمبر ۲۷۲)

---

[1] قطعات از مفتون کوٹوی۔ مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ ۲۲ اگست ۶۹ء ص ۵۔

[2] روپ از فراق گورکھپوری۔ سنگم پبلشنگ ہاؤس الٰہ آباد۔ بار اول۔

Activate Windows

ہندی موضوعات پر متفرق نظموں کے علاوہ بیسویں صدی میں بہت سی مکمل منظوم تصانیف بھی معرضِ وجود میں آئیں ڈراموں کے باب میں ایسے بہت سے اُردو ناٹکوں کا ذکر آچکا ہے جن کے موضوعات ہندی ہیں۔ حضرت شام موہن لال جگر بریلوی کی مثنوی پیامِ ساوتری کا ذکر بھی اس سلسلے میں ضروری ہے۔

ساوتری ہندی ادب میں پتی ورت دھرم کی تشکیل ہے۔ ہندو عورتیں اپنے سُہاگ اور بھاگ کی سلامتی کے لئے آج بھی 'ساوتری کا برت' (روزہ) رکھتی ہیں۔ ستیہ وان ساوتری کی کتھا کہتی اور سُنتی ہیں۔ ساوتری اپنے لئے شوہر کی حیثیت سے ستیہ وان کا انتخاب کرتی ہے۔ نارد مُنی اُسے بتاتے ہیں کہ ستیہ وان کی عمر صرف ایک سال کی باقی ہے لیکن ساوتری جسے ایک بار دل میں شوہر کہہ چکی اس کے سوا کسی دوسرے پر نظر ڈالنا پتی ورت دھرم کے منافی سمجھتی ہے اور ستیہ وان سے شادی کر لیتی ہے۔ ستیہ وان نارد منی کی دی ہوئی اطلاع سے بالکل بے خبر ہے۔ ساوتری کے سہاگ کا ایک ایک دن اسے بیوگی کے قریب کرتا جاتا ہے لیکن وہ اپنے آنسوؤں کو مسکراہٹوں میں چھپائے ہوئے سب کچھ برداشت کر رہی ہے اسی طرح ایک سال پورا ہو جاتا ہے۔ موت کا فرشتہ ستیہ وان کی روح قبض کر کے لے چلتا ہے لیکن ساوتری کا پتی ورت دھرم موت پر فتح پاتا ہے اور ستیہ وان دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے۔

ہندی میں اس دیو مالائی کتھا کو لے کر نہ جانے کتنی کوتا۔ ناٹک اور کہانیاں لکھی گئیں اُردو میں بھی گنگا پرشاد اروبا۔ لالہ دیو راج۔ لالہ کشن چند زیبا۔ پنڈت نتھا رام گوڑ۔ لالہ رتن لال گپتا مائل دہلوی۔ اور پنڈت بردھی چندر مُدھر نے اس کتھا کو اپنی منظوم تصانیف کا موضوع بنایا۔[1] جگر بریلوی نے اسے پیامِ ساوتری کے نام سے مثنوی کی شکل میں لکھا۔

پیامِ ساوتری میں ہندی ادب سے استفادے کی غمازی قدم قدم پر ملتی ہے۔ جگر ایک حقیقت پسند مصوّر کی طرح ہندی کتھا میں غیر ہندی عناصر کے شمول سے احتراز کرتے ہیں۔ مثنوی کی فضاء ہندی سے قریب رکھنے کے لئے وہ منظر نگاری کے لئے ہندی معتقدات سے ہی کام لیتے ہیں۔ ذرا یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

---

[1] ببلوگرافیا اُردو ڈراما۔ ڈاکٹر نامی۔ جلد اول ۶۶ء صفحات ۴-۶۵-۷۹-۱۵۶-۱۶۳-۱۷۲۔

بھونرا اتراتا پھر رہا ہے — رہ رہ کے گلوں پہ گر رہا ہے
کوئل کی صدا جو کنجوں سے آئے — جنگل کی فضا میں جان پڑ جائے
پھولی ہے شفق کھلا ہے ٹیسو — کیا آگ سے لگ رہی ہے ہر سو
جھاڑی ہے کریل کی طرحدار — چنری اوڑھے ہے یا کوئی نار
تھم تھم کے پپیہے کی فغاں وہ — آتش زنِ شوق پی کہاں وہ
جھیلوں میں کنول ہیں جلوہ افگن — پانی میں ہے بہارِ گلشن

یہاں نہ تمری و عندلیب ہیں نہ شمشاد و طوبیٰ۔ نہ دشتِ غزالاں ہے نہ نرگس و نسترن، بلکہ شاعر اپنی تصویر بھونرے۔ کوئل۔ پپیہے۔ ٹیسو۔ کنول اور کریل کی جھاڑیوں سے تیار کرتا ہے جس کی وجہ سے اس میں ہندی رنگ آجاتا ہے کنول اور بھونرا تو جگر کو خاص طور سے عزیز نظر آتے ہیں انھیں وہ بار بار تشبیہ کے لیے انتخاب کرتے ہیں۔ دیکھیے:

رنگین کنول ہیں گال جیسے — کالے بھونرے ہیں خال جیسے
وہ آنکھ کا حسن روح پرور — بھونرا سا کنول کی پنکھڑی پر

پیامِ ساوتری میں ایک نادر تشبیہ ملاحظہ کیجیے۔ ستیہ وان کی زندگی کے آخری دن ساوتری نے اُپواس رکھا ہوا ہے گھل گھل کر وہ پہلے ہی زار و نزار ہو چکی ہے ستیہ وان اپنی موت سے بے خبر ہے اور ساوتری سے پیار محبت کی باتیں کرتا ہے ساوتری اپنے سینے پر ہزاروں پتھر رکھ کر شدید غم واندوہ کے باوجود مسکرانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کرب و مسرت کے اجتماع ضدین کو جگر نے کیسی اچھوتی تشبیہ سے ادا کیا ہے:

اس غم میں لبوں پہ جو ہنسی تھی — شمشان میں چاندنی بسی تھی

'شمشان میں چاندنی' کی جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے یہ تشبیہ نہیں اعجاز ہے۔

پیامِ ساوتری میں بعض ہندی دیومالائی کرداروں اور معتقدات کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔ ان میں نارد منی۔ راجہ شیو کی تپسیا۔ ساوتری کے بیاہ اور رخصت کے بیانات۔ ساوتری کی پوجا پاٹھ برت اور اُپواس۔ یم کے دوتوں کی ہیئت کذائی۔ اور آخر میں پتی ورت دھرم کی موت پر فتح کے بیانات خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ پیامِ ساوتری کا موضوع ہندی سے ماخوذ تھا جگر صاحب کے ہندی سے متاثر اسلوبِ بیان نے اس کے ہندی رنگ کو اور بھی گہرا کر دیا۔

عالم خیال از شوق قدوائی[1]

اُردو اور ہندی شاعری میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ اُردو میں اظہارِ جذبات مرد کی جانب سے ہوتا ہے اور مخاطب بھی عموماً مرد بلکہ امرد ہوتا ہے جبکہ ہندی شاعری میں جذباتِ محبت عموماً عورت کی زبان سے بیان کیے جاتے ہیں اور مخاطب کوئی غیر نہیں بلکہ عموماً خود اس کا شوہر ہوتا ہے شوہر جب کبھی گھر سے دور پردیس چلا جاتا ہے تو بیوی اس کی یاد میں غم و اندوہ کی تصویر سی بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ شوہر کی یاد میں ایک ایک دن گن گن کر کاٹتی ہے اس کا کھانا پینا، ہنسنا بولنا، آرائش و زیبائش سب کچھ چھوٹ جاتا ہے شوہر کا انتظار اور اس کے واپس آنے کی اُمید ہی اس کی زندگی کا سہارا رہ جاتا ہے۔ ہندی عشقیہ شاعری کا بنیادی موضوع یہی ہے جس کا سو سو ڈھنگ سے بیان کیا جاتا ہے بارہ ماسے کی تو بنیاد ہی اس چیز پر ہے۔

مولوی احمد علی شوق قدوائی لکھنوی نے اپنی نظم عالم خیال کا موضوع انھیں ہندی روایات کو بنایا ان کی یہ نظم مثنوی کی صنف میں قریب تین سو ابیات پر مشتمل ہے جو چار حصوں میں جنھیں وہ "رُخ" کہتے ہیں منقسم ہے۔ پہلے رُخ میں ایک عورت جس کا شوہر پردیس میں ہے، اس کی یاد میں محوِ عالمِ خیال میں اپنے آپ سے باتیں کر رہی ہے۔ شوہر کا کوئی خط نہیں آیا اس لیے اس کے دل میں طرح طرح کے وسوسے پیدا ہو رہے ہیں کہیں وہ خفا تو نہیں ہو گئے۔ کسی سوت نے ڈورے تو نہیں ڈال لیے۔ اُسے بھول تو نہیں گئے۔ مثنوی کے دوسرے رُخ میں عورت کو شوہر کا خط ملتا ہے جس میں یہ اطلاع ہے کہ پردیس سے ابھی اس کی واپسی مشکل ہے عورت اس کے جواب میں خط لکھتی ہے جس میں اپنے حالِ زبوں کا بیان کرتی ہے۔ تیسرے رُخ میں اس کے خط کے جواب میں شوہر کا خط آتا ہے جس میں بیس دن کے بعد واپس آنے کی نوید سُنائی جاتی ہے چوتھے رُخ میں بیسویں دن عورت کے امڈتے ہوئے جذبات کا بیان ہے۔ شوہر آئے گا تو وہ پہلے اس سے روٹھی روٹھی رہے گی لیکن اندیشہ ہوتا ہے کہ محبت ایسا نہ کرنے دے گی آخر وہ اپنے آپ کو زیوروں اور لباس سے آراستہ کرنے کی فکر کرتی ہے لیکن یہ طے نہیں کر پاتی کہ کیا لباس زیبِ تن کرے ابھی وہ لباس کے انتخاب کی کشمکش میں مبتلا ہی ہے کہ شوہر گھر آپہنچتا ہے!

عالمِ خیال میں ہندی شاعرانہ روایتوں کا اثر صاف طور سے نمایاں ہے ایک پردیسی

---

[1] ۔ عالمِ خیال از شوق قدوائی۔ صدیق بک ڈپو لکھنؤ طبع چہارم ۱۹۳۱ء

شوہر کے انتظار میں اس کی ہجر زدہ عورت کے جذبات کا اسی کی زبان سے بیان بجائے خود ہندی تخئیل ہے لیکن نظم میں اس کے اظہار کے لئے جو آب و رنگ استعمال کئے گئے ہیں وہ بھی بالکل ہندی ہیں۔ نظم کی ہیروئن کا اندازِ فکر ہندی ادب کی پتی ورتا عورت کی طرح کا ہے۔ اس کے اُمڈتے ہوئے جذبات کے باوجود شرم و حیا کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹنے پاتا۔ ہجر کا بیان تو بالکل بارہ ماسے کے انداز کا ہی ہے:

ساون اور یہ گھٹا، میں کہیں ہوں وہ کہیں — حُسن یہ اُنھیں کا ہے اور وہ دیکھتے نہیں
ساتھ والیوں کے ساتھ جھولنے کو جاؤں کیا — دل وہاں ہے وہ جہاں بے دلی سے گاؤں کیا
پینگ آئیں جائیں گے اور ہلے گا دل مرا — مل کے کیا میں گاؤں گی کیا ملے گا دل مرا

اگر کوئی بارہ ماسے میں ساون کا بیان کرے تو اس سے مختلف کیا ہوگا۔ الفاظ چاہے بدل جائیں لیکن تخئیل اسی کے قریب ہوگا۔ ساون کی گھٹا اور ساتھ والیوں کی شوخیاں ایک حرماں نصیب کے دل پر تیر و نشتر کا کام کرتی ہیں بارہ ماسے کا بنیادی خیال یہی ہے۔

ہندی رواتوں کا اثر وہاں اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جہاں نظم میں ہندی ادب کے مانوس پرند مور۔ چکور اور پپیہے کا ذکر کیا جاتا ہے۔ عورت شوہر کو خط لکھتی ہے تو اپنی داستانِ فراق کے بیان میں انھیں پرندوں کا سہارا لیتی ہے:

پال گئے ہو تم چکور ہوتی ہوں اس سے شاد میں — لے کے اسی کو گود میں کرتی ہوں تم کو یاد میں
بول اُٹھا وہ میرا مور ہاتھ سے اب تو دل گیا — مجھ کو نہ مل سکو گے تم اس کو تو ابر مل گیا
گھر میں ہے پیڑ انار کا، اس پہ پپیہے آتے ہیں — دیکھ کے میری بیکسی مجھ پہ ترس وہ کھاتے ہیں

ہندی شاعری کی ہیروئن کا مرکزِ توجہ چونکہ عموماً اس کا شوہر ہوتا ہے اس لئے شوہر کے ساتھ اس کی ماں اور بہن کا بھی ذکر آتا ہے۔ ساس اور نند اس کے اور اس کے شوہر کے درمیان دیوار سی معلوم ہوتی ہیں اور شوہر سے ملنے جلنے کی آزادی میں حائل نظر آتی ہیں ہندی گیتوں میں یہ تصور نہایت عام ہے نمونہ کے لئے ایک ٹھمری کے بول دیکھئے:

پائل موری باجے، آلی ری پائل موری باجے
کیسے میں جاؤں پیا کے ڈھنگوارا پاس) — ساس نندیا جاگے۔ پائل موری باجے .....

ساس کی حکومت اور نند کی تیزی طراری اور بہو کی 'پیا کے پاس جانے کی' نگرانیوں نے ہی ہندی ٹھمریوں میں 'ساس نند موری جنم کی بیری' جیسے تصور کو جنم دیا۔ عالم خیال میں

ایک سے زیادہ جگہ ہندی کا یہ تصور موجود ہے مثلاً دوسرے رُخ میں جب وہ شوہر کو خط لکھتی ہے تو کہتی ہے کہ تمھیں پردیس جانے سے ساس نند نے بھی نہ روکا لیکن فوراً ہی اسے اُن کی ازلی دشمنی کی یاد آجاتی ہے اور اُن کی شکایت ان لفظوں میں کرتی ہے:

ساس کو مجھ پہ رحم کیا، ورنہ وہ روکتیں تمھیں — نند کو مجھ پہ کیا ترس ورنہ وہ ٹوکتیں تمھیں

اسی طرح جب شوہر کے آنے کا وقت قریب ہے وہ اپنے سنگار کے ساتھ شوہر کے لئے بھی ہار گوندھنا چاہتی ہے لیکن ساس نند کا اندیشہ سامنے آجاتا ہے۔ نند تو خیر قابلِ برداشت ہے لیکن ساس خدا کی پناہ۔ ملاحظہ کیجئے:

ہار میں گوندھوں اگر بھول ہوں خانہ باغ میں — اب کے برس تو موگرا گھر میں کھلا نہ باغ میں
ہوئی رہے گا یہ تو سب مجھ کو خیال ایک ہے — ساس چُپ اور زبان چُپ، نند ضرور نیک ہے
اُس کی سی بس کی گانٹھ اور کوئی نہ ہوگی شہر میں — رکھی ہے منھ میں اک چھری، اس نے بجھا کے زہر میں
جب وہ جلن سے لال ہو، گال ہوں گرم دو توے — خود تو ہے لہسن اور دانت جیسے چھلے ہوئے جَوے

ساس اور نند کے یہ کردار ہندی گیتوں سے ہی ماخوذ ہیں کیونکہ اُردو ادب میں یہ تصور مکمل طور سے مفقود ہے!

عالم خیال کو فارسی سے بچا کر ہندی سے قریب رکھنے کی کوشش شعوری اور ارادی ہے اس کا ثبوت اُس کی زبان سے ملتا ہے مثنوی میں ایک بھی فارسی عطف و اضافت نہیں آنے دی گئی۔ سہل اور مروج الفاظ کے علاوہ عربی فارسی الفاظ سے حتی الامکان اجتناب کیا گیا ہے۔ اسی لئے موضوع کے ساتھ عالم خیال کی زبان اور اسلوبِ بیان بھی ہندی سے قریب ہے۔

آرزو لکھنوی (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱ء)[1]

اُردو اور ہندی میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ ایک زبان میں فارسی کے اور دوسری میں سنسکرت کے الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں اگر اُردو میں سے فارسی الفاظ نکال دئے جائیں تو پھر ہندی اور اُردو میں صرف رسم الخط کا تجیف سا پردہ رہ جائے گا۔ عالم خیال میں تو صرف فارسی عطف و اضافت سے ہی احتراز کیا گیا تھا لیکن سید انوار حسین آرزو لکھنوی نے ایک کثیر تعداد میں ایسی غزلیں اور نظمیں لکھیں جن میں عطف و اضافت تو کیا

---

[1] انتخابِ کلامِ آرزو لکھنوی۔ انجمن ترقی اُردو علی گڑھ۔ مقدمہ۔

Activate Windows

عربی فارسی کا ایک لفظ بھی نہ آنے دیا چنانچہ وہ خیال کو دھیان، اشک کو آنسو، اُمید کو آس۔ زہر کو بس۔ آبِ حیات کو امرت۔ محبت کو چاہ اور حُسن کو روپ کہتے ہیں ظاہر ہے اُن کا یہ کلام ہندی نہ سہی لیکن ہندی سے متاثر اور ہندی سے بے حد قریب ہے۔ نمونہ یہ ہے:

جس کو اکیلے آ آ کر دھیان ترا رہ رہ کے ستائے — چپکے چپکے بیٹھا روئے آنسو پونچھے اور رہ جائے
چھیڑ کے پوچھو پوچھ کے سمجھو سُن کے نہ ایسی بات کہو — آس لگا کر کہنے والا اپنا سا منہ لے کر رہ جائے

کالی گھٹا میں کوندا لپکا رو کے جو کوئل کوک گئی — جتنی گہری سانس کھنچی تھی اتنی لمبی ہوک گئی
سانپ کے چھالے میں بس ہوگا ان میں امرت ہی امرت ہے — ہائے ری آنکھیں دیکھ کے جن کو پیاس اُڑی اور بھوک گئی

آنکھ سے بہہ نہیں سکتا ہے بھرم کا پانی — پھوٹ بھی جائے گا چھالا تو نہ دے گا پانی
کس نے بھیگے ہوئے بالوں سے یہ جھٹکا پانی — جھوم کے آئی گھٹا، ٹوٹ کے برسا پانی

چاہ میں پاؤں کہاں آس کا میٹھا پانی — پیاس بھڑکی ہوئی ہے اور نہیں ملتا پانی
ہاتھ جل جائے گا چھالا نہ کلیجے کا چھوؤ — آگ مٹی میں دبی ہے نہ سمجھنا پانی

بکسے کلی تو روپ پر آئے آپ اُتر کے سب کو لُبھائے — بکسے پھول تو جی سے اُترے اور پاؤں سے روندا جائے
ایک ہی ڈال میں کڑوے میٹھے دو پھل آئے تو کیونکر آئے — ہے کوئی جو رُت پہچانے ہے کوئی جو بھید بتائے[1]

حسرت موہانی

حسرت موہانی اُردو کے نہایت پُرگو شاعر ہیں۔ شاعری اُن کی گھٹی میں پڑی تھی وہ چکی کی مشقت کے ساتھ بھی مشقِ سخن جاری رکھتے تھے لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ اکتوبر۔ نومبر ۱۹۲۳ء میں جب وہ یرودا جیل میں تھے تو اچانک اُردو شاعر سے ہندی کوی بن گئے اُن کی کلیات اس امر کی شاہد ہے کہ ۲ر اکتوبر ۲۳ء اور ۲۱ر نومبر ۲۳ء کے درمیانی قلیل عرصے میں انھوں نے کم از کم دس ایسی نظمیں کہیں جو نہ صرف ہندی سے متاثر ہیں بلکہ جنھیں

۱۔ سریلی بانسری، مجموعہ کلام آرزو۔ مطبوعہ پرواز بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۱ء۔

اُردو کی بجائے ہندی کہنا چاہئے۔ ان کی زبان کھڑی بولی ہندی بھی نہیں ہے بلکہ کہیں برج بھاشا اور کہیں اودھی سے متاثر ہے۔ بحر اور بندش بالکل ہندی گیت اور ٹھمریوں کی ہے۔ اس نئے انداز کی ان کی سب سے پہلی نظم کی تاریخ تصنیف ان کی کلیات میں ۲ر اکتوبر ۱۹۲۳ء دی ہوئی ہے۔[1] نظم یہ ہے:

بغدادی دَیالو کھویا! — ہم ہوں گریب ہیں پار جویا
برہ کی ماری نپٹ دُکھیاری — تاگن کب لگ دور سے تیا!
پار اُتارو پیا سے ملاؤ! — رزاق پیا۔ بانسے نگر کے بسیا
بانے نگر کے، فرنگی محل کے — ایکئی نام کے دُئی دُئی کہنیا!
رزاق۔ وہاب پیا بن حسرت — ہمری بتھا کا ہے کون سُنیا!

یہ نظم بانسہ (ضلع بارہ بنکی) کے حضرت سید عبدالرزاق اور انھیں کے ہمنام شاہ عبدالرزاق لکھنوی فرنگی محلی اور حضرت شاہ عبدالوہاب لکھنوی فرنگی محلی کی مدح میں ہے۔ نظم کی ہیئت تو بالکل ہندی ہے ہی لیکن عورت کی طرف سے تخاطب۔ ممدوح کو پیا کہکر خطاب کرنا اور خود کو برہ کی ماری نپٹ دُکھیاری کہنا یہ سب کچھ ہندی روایتیں ہیں۔ نظم کا انداز خواجہ اجمیری کی شان میں امیر خسرو کے مدحیہ گیتوں کا ہے۔ ممدوح کو کہنیا کے روپ میں دیکھ کر تو شاعر خطرناک حد تک ہندی کے قریب آجاتا ہے۔ نظم کے موضوع سے یہ غلط فہمی بھی نہیں ہونی چاہئے کہ حسرت کا نالہ نہیں بلکہ صرف لے ہندی ہے اس کے ثبوت میں ان کی ایک اور نظم دیکھئے:

سُن تو سے پریت لگائی کنہائی — کاہو اور کی سُرت اب کاہے کا آئی
گوکل ڈھونڈھ، بندرابن ڈھونڈھو — برسانے لگ گھوم کے آئی
تن من دھن سب وار کے حسرت — متھرا نگر چل دھونی رمائی[2]

اس گیت میں نہ صرف صراحتاً کرشن کنہائی کا نام آتا ہے بلکہ گوکل۔ بندرابن۔ برسانے اور متھرا کے ذکر سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ یہ پریت، سورداس اور میرا کے کرشن سے ہی لگائی گئی ہے کسی پیر یا مُرشد سے نہیں اگر اب بھی کوئی شک باقی ہو تو ان کی یہ نظم دیکھئے:

کاسے کہی نہیں چین بنواری بنا — روئے کئے ساری رین مُراری بنا

۱۔ کلیات حسرت۔ انتظامی پریس حیدرآباد طبع ششم ۱۹۴۳ء حصہ ہشتم ص ۲۰۷۔ ۲۔ کلیات ص ۲۲۳۔

کوؤ جتن جیا دھیر نہ دھارے　　نیند نہ آوے نین اگر دھاری بنا
دیکھ سکھی کوؤ چینھت ناہیں　　اس حسرتؔ ہی گین بہاری بنا

(ص ۲۲۸)

بنواری - مراری - گردھاری اور بہاری کرشن ہی کے نام ہو سکتے ہیں اس لئے یہ خیال کہ ان گیتوں میں حسرتؔ کا ممدوح کرشن کے علاوہ اُن کے پردے میں کوئی اور ہو سکتا ہے غلط ثابت ہوتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ حسرتؔ کو سری کرشن سے عقیدت تھی انھوں نے اپنی نثری تحریروں میں اُن کی محبوب وش شخصیت کو سراہا ہے اور ان نظموں میں تو بالکل پریم مارگی کرشن بھگت شاعروں کی تقلید کی ہے۔

حسرتؔ کے کلام میں متعدد ٹھمریاں بھی ملتی ہیں جو ہر اعتبار سے ہندی ٹھمریوں کے مماثل ہیں۔ ٹھمری کی مخصوص زبان اور انداز۔ بولوں کے چھوٹے چھوٹے مجموعے اور ہجر و فراق کا بیان ان ٹھمریوں کی خصوصیات ہیں اور یہی ٹھمری کے عناصر ترکیبی ہیں دو مختصر سی ٹھمریاں اور اُن پر ہندی ٹھمریوں کی روایات کا غلبہ دیکھئے:

کہاں چھائے رہے گردھاری　　اورن بل سُدھ بھول ہماری
رودت دھوودت تلپھت بلکت　　برہ کی رین گئی کٹ ساری
جیا جات برکھارت حسرتؔ　　دیکھ دیکھ بدریا کاری

(کلیات ص ۲۴۷)

منموہن شیام سے نین لاگ　　نس دن سُلگ رہی تن آگ
برہ کی رین نپٹ اندھیاری　　رووت، دھوودت کٹت جاگ جاگ
پریم کا روگ لگا کے حسرتؔ　　راگ رنگ سب دین تیاگ

(کلیات ص ۲۱۷)

کیا کوئی دیدہ ور ان ٹھمریوں اور ہندی ٹھمریوں میں امتیاز کر سکتا ہے؟

گیت اور ٹھمریوں کے علاوہ حسرتؔ نے متعدد ہولیاں بھی لکھی ہیں۔ کوئی کرشن کی پریت کا دعویٰ کرے۔ متھرا، بندرابن، گوکل اور برسانے کی یاد میں محو رہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ اس کی زبان سے ہولی نہ چھلک پڑے ہولی اور کرشن لازم و ملزوم ہیں۔ کرشن لیلا، ہولی کے بنا اور ہولی کرشن کے بنا ادھوری پھیکی ہیں۔ حسرتؔ نے بھی ہولی کہیں اور برج اور متھرا کی

فضاؤں میں ڈوب کر کہیں۔ دو ہولیاں ملاحظہ کیجئے:-

موسے چھیڑ کرے نندلال　　لئے ٹھارے ابیر گلال
ڈھیٹھ بھئی جن کی برجوری　　اورن پر رنگ ڈوال ڈال
ہم ہوں جو وئی پٹائے کے حسرتؔ　　ساری یہ چھیل بل نکال (کلیات ص ۲۱۰)

---

(۲)　موپہ رنگ نہ ڈار مراری　　بنتی کرت ہوں تہاری
پنیا بھرن کاہے جانے نہ دیہیں　　شیام بھرے پچکاری
تھر تھر کانپت لاجن حسرتؔ　　دیکھت ہیں نر ناری (کلیات ص ۲۴۰)

حسرتؔ کے محولہ بالا گیتوں۔ ٹھمریوں اور ہولیوں پر موضوعاتی اور ہیئتی دونوں اعتبار سے ہندی روایتوں کا نہایت گہرا اثر ہے۔ کلیات حسرتؔ میں اس انداز کی اور بھی متعدد نظمیں ہیں لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان میں اکثر و بیشتر یرو دا جیل میں لکھی گئیں اور صرف دو نظموں یعنی "کہاں چھائے رہے گردھاری" اور "موپہ رنگ نہ ڈار مراری" (جس کی تاریخ تصنیف کلیات میں بالترتیب ۲۷ جنوری ۲۴ء اور ۱۳ مئی ۲۴ء دی ہوئی ہے) کے علاوہ ہندی سے متاثر باقی تمام کلام صرف ایک مہینے یعنی اکتوبر ۲۳ء کے اندر اندر معرض وجود میں آیا۔ یرو دا جیل کے خشک اور غیر شاعرانہ ماحول میں وہ کیا تحریک تھی جس کی وجہ سے حسرتؔ نے اچانک ہندی خصوصاً برج گیتوں سے اثر قبول کرنا شروع کر دیا یہ بجائے خود تحقیق کا ایک موضوع ہے کیونکہ اکتوبر ۲۳ء سے پہلے ان کے کلام میں اس انداز کی کوئی نظم نہیں ملتی اور یرو دا جیل سے رہائی کے بعد بھی دو ایک نظموں کے علاوہ اُن کے کلام میں ہندی کا کوئی اثر نہیں نظر آتا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ہندی شاعری سے حسرتؔ کی اثر پذیری محض ایک اضطراری کیفیت تھی یہ اُن کا اصل رنگ نہ تھا لیکن یہ ان کی طبیعت کی طرفگی ہے کہ انھوں نے ہندی کے کوچے میں بھی قدم رکھا تو کامیاب و کامران رہے!

فراق کی رباعیاں۔

حسرتؔ موہانی کی طرح اور بھی بہت سے اُردو شعراء ہیں جن کے کلام میں جستہ جستہ ہندی سے متاثر نظمیں ملتی ہیں لیکن ہندی ادب پر حکیمانہ نظر ڈالنے اور اس کی ہر طرح سے

جانچ پرکھ کرنے کے بعد اس کی روح کو اگر کسی شاعر نے اپنے اُردو کلام میں اُتارا ہے تو فراق گورکھپوری نے۔ فراق بیسویں صدی کے شاعروں میں ایک عہد آفرین اور منفرد شخصیت کے مالک ہیں۔

اُردو شاعری پر فراق کی بڑی گہری نظر ہے وہ شاعری کی وجدانی اور جمالیاتی اقدار سے پوری طرح واقف ہیں۔ خوش قسمتی سے انھیں انگریزی اور ہندی پر بھی عبور حاصل ہے۔ ہندی ادب سے وہ نہ صرف واقف ہیں بلکہ اس کی روح کو پہچانتے ہیں وہ جانتے ہیں کہ ہندوستانی معاشرت کی صحیح عکاسی صرف ہندی ادب میں موجود ہے اور اُردو ادب کو ایران و عرب کے پنجے سے آزاد کرانے اور اس میں مُلکی اور دیسی رنگ و آہنگ پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہندی روایتوں سے دل کھول کر استفادہ کیا جائے۔

۱۹۴۷ء میں جب روپ کے نام سے فراق کی رُباعیوں کا مجموعہ شائع ہوا تو اس کی ہندیت نے اُردو والوں کو چونکا دیا کیونکہ اُردو والے ہمیشہ اُردو کو فارسی کی کنیز سمجھنے کے عادی تھے اور انھیں اس پر فخر بھی تھا فراق کی رُباعیوں میں انھوں نے اُردو اور ہندی کے ملاپ کی شکل میں ایک شوخ اور چٹیلی رنگینی۔ ایک اُبلتی ہوئی اور اٹھلاتی ہوئی جوانی، شباب کی ایک بھرپور انگڑائی، ایک سُریلی دُھن۔ ایک رچاؤ اور نکھار۔ اک رس اور کسک دیکھی تو "۱۹۴۷ء کے فوری بعد اُردو کے سلسلے میں فراق کے "ردِ عمل" کو ہذیانی بتایا۔ اُردو کے ایک سنجیدہ ادیب نے کہا کہ "حال میں فراق کے نقطۂ نظر میں تبدیلی ہوئی ہے اور انھوں نے سنجیدگی کے ساتھ اُردو کی اُن کوتاہیوں اور اسباب پر سوچنا شروع کر دیا ہے جن کے باعث اس زبان میں ہندوستانی سنسکرتی کی پرچھائیاں کم ملتی ہیں اس سوال کا جواب خود فراق کو دینا ہے کہ روپ کی رُباعیات سے قبل ان کی غزلیہ شاعری میں اس سنسکرتی کا فقدان کیوں ملتا ہے۔"[۲]

فراق کی ان رُباعیوں کو خُدا نخواستہ اگر "۱۹۴۷ء کے فوری بعد کا ردِ عمل" سمجھا جائے تو اس سلسلے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ "روپ" آزادی سے چھ مہینے پہلے یعنی فروری ۱۹۴۷ء میں شائع ہو چکی تھی اور اس سے بھی قریب دو سال پہلے ان رُباعیوں کے متعلق

۱۔ 'روپ' از فراق گورکھپوری۔ بار اول۔ سنگم پبلشنگ ہاؤس الٰہ آباد۔

۲۔ 'شعر و زبان' از ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب ۱۹۶۶ء ص ۱۵۲۔

نیاز فتحپوری کی یہ رائے مئی ۱۹۴۵ء کے نگار میں محفوظ ہے کہ "فراق نے اس صنفِ سخن (رُباعی) میں لطیف ترین بُت گری سے کام لیا ہے ان رُباعیوں میں مغربی کلچر بھی ہے اور ایرانی کلچر بھی۔ یونانیوں کا جمالیاتی نظریہ بھی ان میں موجود ہے اور قدیم ہندو اور بودھ آرٹ کا رقص و نغمہ بھی" اس کے معنی یہ ہیں کہ فراق کی وہ رُباعیاں جن میں "ہندو اور بودھ آرٹ" کا رقص و نغمہ موجود ہے ۱۹۴۵ء سے بھی پہلے معرضِ وجود میں آچکی تھیں اس لئے انھیں ۱۹۴۷ء کے فوری بعد کا ردِ عمل قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ رہا یہ سوال کہ "روپ کی رُباعیات سے قبل فراق کی غزلیہ شاعری میں اس سنسکرتی کا فقدان کیوں ملتا ہے" ڈاکٹر اقبال سے یہ پوچھنے کے مترادف ہے کہ لندن پہنچ کر 'پان اسلامک' تحریک سے متعارف ہونے سے پہلے اُن کے کلام میں عربی اور بدوی اثرات کیوں مفقود ہیں۔ ظاہر ہے شاعری کو نیا موڑ دینے والے ہر عہد آفریں شاعر کو چاہے وہ حالی ہو یا فراق پہلے اس میں کوئی کمی کھٹکتی ہے، ایک ناآسودگی کا احساس ہوتا ہے اس کے بعد ہی اس کے لئے اصلاحی قدم اُٹھایا جاتا ہے۔ ویسے اس سوال کا جواب خود روپ کے مقدمے میں موجود ہے لیکن اگر اس سے تشفی نہ ہو تو فراق کے ایک دوسرے مجموعہ کلام سے، جو شعر و زبان کی اشاعت کے اگلے سال ہی منظرِ عام پر آیا اس کا جواب سُنئے:

"ہندوستانی تہذیب کی قدروں کو جاننے سمجھنے اور محسوس کرنے کے لئے یہاں کی لوک کتھائیں، لوک گیت، تیوہار، کئی رسوم، روزانہ کی زندگی کے جزوئیات، کچھ علائم یہاں کی سنگیت کلا اور دوسری کلائیں مثلاً فنِ بُت گری، فنِ تعمیر، چتر کلا، رقاصی اور گھریلو صنعتوں میں جو لوچ و نزاکت و نرمی جو سُگھڑپن اور سُہانا پن ہے جو شانت رس ..... ہے ہندوستانی تہذیب میں بچپن کا تصور۔ عورت کا تصور، ان سب چیزوں نے مل کر صدیوں میں ایک مزاج و کردار کی تخلیق و تعمیر کی ہے ..... ہندوستانی تہذیب کے یہ عناصرِ ترکیبی سدا بہار اور سدا سہاگ ہیں ..... اُردو شاعری میں بہت کچھ ہے لیکن ..... وہ داخلیت آمیز صورت گری IMAGISM جو ہندو دھرم، جین دھرم، اور بُدھ دھرم کے مندروں، مورتیوں اور دوسری کلاؤں میں اور شاعری میں جلوہ گر ہے ..... عام طور سے اس کی کمی مجھے اُردو شاعری میں نظر آئی ہے۔"[۱]

۱۔ 'گل نغمہ' از فراق اشاعتِ اول ۱۹۶۳ء مقدمہ۔ ص ۳۵-۳۶۔

روپ کی رُباعیاں اور فراق کی جدید شاعری اس کمی کو پورا کرنے کی طرف ایک مبارک قدم ہے۔ فراق کے اس بیان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی رُباعیوں اور غزلیہ شاعری میں ہندی پرتو، حسرت کی طرح کسی اضطراری کیفیت کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ وہ ایک شعوری اقدام ہے۔ انھوں نے کبھی ہندی بلکہ سنسکرت روایتوں کو مشعلِ راہ بنایا۔ کبھی ہندی ادب کی معروف تلمیحات کو اپنایا اور کبھی ہندو گھرانوں کی معاشرت کی مرقع کشی کی۔ ہندی کے چہکتے بولتے، مترنم اور شیریں الفاظ اور استعارات نے اِن رُباعیوں کے ہندی رنگ کو اور بھی تابناک بنا دیا۔

کالی داس کے 'ابھگیان شاکنتلم' کا ذکر پہلے آچکا ہے روپ کی رُباعی نمبر ۱۷۹ اور اس کے بعد کی کئی رُباعیاں 'شکنتلا' کے لئے وقف ہیں۔ کام دیو۔ مدن۔ رتی۔ رادھا کرشن۔ سیتا اور رام کی تلمیحات کو بھی متعدد رُباعیوں کا موضوع بنایا گیا ہے اُن کے چند نمونے دیکھئے:۔

ہونٹھوں میں وہ رس کہ جس پہ بھونرا منڈلائے — سانسوں کی وہ سیج جس پہ خوشبو سو جائے
چہرے کی دمک پہ جیسے شبنم کی ردا — مدآنکھوں کا کام دیو کو بھی جو چھکائے

یہ روپ مدن کے بھی خطا ہوں اوسان — یہ سیج جو توڑ دے رتی کا ابھمان
پھیکی پڑتی ہے دھوپ، یہ جوبن جوت — یہ رنگ کہ آنکھ کھول دے جیون گان

رشکِ دلِ یکتائی کا فتنہ ہے بدن — سیتا کے برہ کا کوئی شعلہ ہے بدن
رادھا کی نگاہ کا چھلاوہ ہے کوئی — یا کرشن کی بانسری کا لہرا ہے بدن

کرونٹر رس کی سُرملی کوتا ہے بدن — اُٹھتے ہوئے درد کا ترانا ہے بدن
رادھا کے آنسوؤں کے ہلتے ہوئے تار — کُل گوپیوں کے برہ کی پیڑا ہے بدن

یہ ہلکے سلونے سانولے پن کا سماں — جمنا جل میں اور آسمانوں میں کہاں
سیتا پہ سویمبر میں پڑا رام کا عکس — یا چاند سے مکھڑے پہ ہے زُلفوں کا دھواں

مدھوبن کے بسنت سا سجیلا ہے وہ روپ — برکھارُت کی طرح رسیلا ہے وہ روپ
رادھا کی جھپک، کرشن کی برزوری ہے — گوکل نگری کی راس لیلا ہے وہ روپ

ہندی تلمیحات کی حامل فراق کی رُباعیوں کے اِن نمونوں کو مشتے نمونہ از خروارے سمجھنا چاہئے اُن کی بعض اور رُباعیوں میں گنگا، جمنا، سرسوتی (رُباعی نمبر ۱۲۶) گنگا و ترن (نمبر ۱۵۴)۔ شیو کا وش پان (نمبر ۲۳۲)۔ اوشا (نمبر ۳۸)۔ ارجن (نمبر ۱۵۳)۔ بالیندو (نمبر ۶۶)۔ کجلی بن (نمبر ۸۹)۔ سیتا کی جے مال (نمبر ۱۲۹)۔ آکاش گنگا (نمبر ۱۵۲)۔ اور سورج کے اگنی رتھ (رباعی نمبر ۱۷۲) کی ہندی تلمیحات آتی ہیں۔

ہندی ادب میں واتسلیہ پریم (ماں کی اپنے بچے سے محبت) اور بال لیلا (بچوں کی طفلانہ شوخیاں) نہایت محبوب موضوع ہیں۔ سورداس تو سری کرشن کے بال روپ کے ہی پجاری تھے ان کے سیکڑوں گیت کرشن کی بچپن کی شوخیوں اور اُن کے لئے ماتا یشودھا کے اُمڈتے ہوئے پریم بھاؤ کے بیان میں ملتے ہیں۔ بدنصیبی سے اُردو ادب میں ان جذبات کی عکاسی سرے سے مفقود ہے بعض مرثیوں میں اِکے دُکے اشعار حضرت اصغر سے متعلق ضرور آجاتے ہیں لیکن مرثیے کی مغموم اور سنجیدہ فضا طفلانہ شوخیوں کے بیان کے لئے مناسب نہ تھی۔ فراق نے پہلی مرتبہ اُردو ادب کی اس کمی کو دور کیا اور ہندی سے اثر لے کر متعدد رُباعیوں کا موضوع اسی تصور کو قرار دیا۔ یہاں صرف دو رُباعی نقل کی جاتی ہیں:۔

نہلا کے چھلکے چھلکے نرمل جل سے — اُلجھے ہوئے گیسوؤں میں کنگھی کر کے
کس پیار سے دیکھتا ہے بچہ منھ کو — جب گھٹنوں میں لیکے ہے پنھاتی کپڑے
آنگن میں لئے چاند کے ٹکڑے کو کھڑی — ہاتھوں پہ جھلاتی ہے اسے گود بھری
رہ رہ کے ہوا میں جو لوکا دیتی ہے — گونج اُٹھتی ہے کھلکھلا کے بچے کی ہنسی

فراق کی بعض رُباعیوں میں عورت صرف محبوبہ ہی نہیں بلکہ ماں، بیٹی، بیوی اور گھر کی لکشمی بھی نظر آتی ہے۔ بہن بھائی کے ہاتھ میں راکھی باندھتی ہے۔ سُہاگنی آرتی کا تھال سجائے ہوئے آتی ہے۔ شادی میں بھاوزوں کے وقت رس کی پُتلی منڈپ کے تلے کھڑی ہے۔ ہولی، دیوالی، رکشا بندھن، چوک پورنا۔ سورج دیوتا کو پانی دینا اور بعض دوسری مبارک و مسعود رسموں کا ذکر بھی اُن کی رُباعیوں میں ملتا ہے ہندی ادب میں

Activate Windows

یہ تمام چیزیں ہمیشہ سے مقبول ہیں اور اُردو میں یہ انھیں کا عکس اپنے ساتھ لیکر آئی ہیں۔

تصورات سے قطع نظر، اگر زُبان اور اسلوب کے اعتبار سے روپ کی رُباعیوں کا جائزہ لیا جائے تو بھی ہندی اثرات تاباں و درخشاں نظر آتے ہیں۔ ذرا درجِ ذیل رُباعیوں کی زبان ملاحظہ کیجئے:۔

الکوں کی لٹک میں سانپ کُنڈلی مارے — پلکوں میں ہوں جیسے جھلملاتے تارے
سُندر سُکمار گات۔ اوشا کی چھٹا — جوبن کے مدھ کلس پہ سورج وارے (۱۷)

رکھتے ہوئے گلزاروں کے رس اور سوگند — ست رنگے دھنش کی لوچ بجلی کی کمند
رت راج کی انگڑائی، اُشا کے سنگیت — کومل سکان تیری چٹکی میں ہے بند (نمبر ۲۰)

پلکوں سے پڑ رہی ہے امرت کی پھوار — جوبن میں بسنت کی ترنگوں کا اُبھار
یہ دیپ شکھا سی ناک، کلیکا سے اُدھر — وہ رنگ کہ کر رہی ہے اوشا شرنگار (نمبر ۲۳)

مُنہ اُٹھائے ہرن کے بچے کومل لوچن — پوپھٹنے کی جھنکار لئے مدھر مدھر بچن

کمپت ہے اساوری کی الکوں کی لٹیں — دیپک کا نرم راگ سکمار بدن (نمبر ۲۳۸)

اودی اودی گگن پہ چھائی ہے گھٹا — ساجن کے بیوگ میں ستا سا مکھڑا

اب سوچ سنگار کی کہ آتے ہیں پیا — پڑنے لگی رس کی بوند کا گا بولا (نمبر ۲۹۲)

آنسو سے بھرے بھرے وہ نینا رس کے — ساجن کب اے سکھی تھے اپنے بس کے

یہ چاندنی رات، یہ برہ کی پیڑا — جس طرح اُلٹ گئی ہو ناگن ڈس کے (نمبر ۳۰۰)

اِن رُباعیوں میں سنسکرت اور ہندی دونوں سے استفادہ کیا گیا ہے سنسکرت الفاظ اس طرح سے زبان میں سمو دئے گئے ہیں کہ زبان کی فصاحت میں بھی فرق نہیں آتا اور اجنبیت کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ ان رُباعیوں میں ہندی اور اُردو کی فصیلیں منہدم ہوگئی ہیں۔ ہندی ادب کا جمالیاتی تصور، ہندی کے سبک اور شیریں الفاظ اور ترکیبیں۔ ہندی کی نادر تشبیہیں اور سب سے بڑھ کر ہندی سے متاثر طرزِ بیان روپ کی رُباعیوں کی نمایاں اور بیّن خصوصیت ہے۔ روپ اُردو ادب میں ایک اجتہادی تصنیف ہے اُردو جسے ہندوستان کی مٹی سے اُٹھنے کا دعویٰ ہے، روپ میں اس کا صحیح روپ متعین ہوتا ہے۔

شام و شفق۔ (ڈاکٹر سلام سندیلوی)

ہندی سے متاثر اُردو رُباعیوں کے سلسلے میں ڈاکٹر سلام سندیلوی کے مجموعہ رُباعیات شام و شفق[1] کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اُردو رُباعی کا روایتی موضوع تصوف اور خُمریات رہا ہے لیکن فراق نے روپ کی رُباعیوں میں جو اجتہاد شروع کیا تھا ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اُسے ایک نئے ڈھنگ سے آگے بڑھایا۔ انھوں نے صرف تلمیحات کو اپنی رُباعیوں کے لئے مخصوص کر لیا۔ اُن کے یہاں رُباعی کا موضوع کوئی منظر یا واقعہ ہوتا ہے لیکن رُباعی کے چوتھے مصرعے میں تشبیہ کے طور پر ایک تلمیح بیان کی جاتی ہے۔ اپنی رُباعیات کو انھوں نے 'ملکی تلمیحات' اور 'غیر ملکی تلمیحات' کے عنوان سے دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ مُلکی تلمیحات والی رُباعیوں میں کم از کم چھتیس[36] رُباعی ایسی ہیں جن کی تلمیحات ہندی ادب اور ہندی ادبی روایتوں سے ماخوذ ہیں۔

ڈاکٹر سلام کی ہندی تلمیحوں کے سب سے بڑے ماخذ رامائن اور مہابھارت ہیں۔ رامائن سے ماخوذ تلمیحات کو تو انھوں نے رامائن کی کہانی کے واقعات کی ترتیب کے مطابق ہی اپنی رُباعیوں میں استعمال کیا ہے مثلاً سب سے پہلے شرون کمار کا غلطی سے راجہ دشرتھ کے تیر سے ہلاک ہوجانا (رباعی ۱۶)۔ پھر راجہ جنک کا سویمبر کے لئے دھنش لانا (رباعی ۱۷)۔ اس کے بعد سیتا سویمبر (۱۸)۔ سرجو میں سجی ہوئی کشتیوں میں رام چندر جی کی بارات (۱۹)۔ راجہ دشرتھ سے رانی کیکئی کی خفگی (۲۰)۔ سج گامنی سیتا (۲۱)۔ بنواس کے زمانے میں رام چندر جی کا کنچن مرگ کے پیچھے جانا (نمبر ۲۲)۔ راون کا سنیاسی کے بھیس میں سیتا کی کُٹی کے پاس آکر بھیک مانگنا (۲۳) اور آخر سیتا کا لنکا میں قید ہونا (۲۴)۔ ان میں سے ہر واقعہ کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ رامائن سے ماخوذ تلمیحات کی حامل رُباعیوں کا نمونہ یہ ہے:۔

آکاش پہ بادل کے یہ ٹکڑوں کی چمک — بل کھاتی ہوئی قوسِ قزح کی یہ لچک
یا بھارہی دھنش راج کماروں کے بیچ — لائے ہیں سویمبر کے لئے راجہ جنک
تاروں سے وہ آکاش کا چہرہ روشن — وہ چاند کے پاس ابرِ سیہ کا دامن

---

[1] 'شام و شفق' از ڈاکٹر سلام سندیلوی طبع دوم جنوری ۱۹۶۶ء

یا مانگ رہا ہے ہاتھ پھیلائے بھیک　　سیتا سے کُٹی کے پاس آکر راون

رامائن کے بعد ڈاکٹر سلام کی تلمیحات کا دوسرا ماخذ مہابھارت ہے۔ مہابھارت تو یوں بھی کہانیوں کا خزانہ ہے چنانچہ رُباعی نمبر۱ الغایتہ ۲۵ کا موضوع مہابھارت کی تلمیحات ہیں۔ مندرجہ ذیل رُباعیوں میں پانچوں پانڈوں اور دروپدی چیرہرن کی روایت سے استفادہ کیا گیا ہے:۔

یہ چاند کے عارض پہ چمکتی ہوئی سیم　　گرداس کے ہیں یوں پانچ ستاروں کے ندیم
بیٹھے ہوئے ہوں جیسے شری کرشن کے پاس　　سہدیو، نکل، یدھشٹرا، ارجن، بھیم
غنچوں کے دہن سے یہ نکلتی ہوئی باس　　یہ لالہ و نسریں کی مہک حوض کے پاس
گل کی نہیں پتیاں یہ تہہ اندر تہہ　　ہے دروپدی کا یہ پیچ در پیچ لباس

'شام و شفق' کی رُباعیوں کے بارے میں یہ عرض کرنا بے محل نہ ہوگا کہ ان میں تلمیحات کا استعمال بیشتر آورد کی غمازی کرتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ذہن میں ایک خیال آیا اور اس کے اظہار کے لئے کوئی تلمیح یا تشبیہ چھلک کر سامنے آگئی۔ یہاں معاملہ اُلٹا ہے تلمیح پہلے سوچ لی گئی اس کے لئے کوئی منظر یا واقعہ بہانہ کے طور پر بعد میں تلاش کیا گیا یعنی کفن پہلے تیار ہوا اس کے باپ کی لاش بعد میں ڈھونڈھی گئی۔ اسی لئے بعض جگہ نہایت مضحکہ انگیز نتائج مترتب ہوگئے ذرا اس رُباعی کو دیکھئے:۔

یہ پھولوں کی خوشبو یہ مہکتا گلشن　　یہ مست ہوائیں یہ مچلتا ساون
اِک پیڑ پہ وہ کوک رہی ہے کوئل　　یا نل کی جُدائی میں تڑپتی ہے دمن

نل و دمنتی کے افسانے میں قمار بازی اور مصیبت زدگی دو عناصر غالب ہیں پھولوں کی خوشبو، مہکتے گلشن، مست ہوائیں۔ مچلتے ساون اور کوکتی ہوئی کوئل جیسی شگفتہ اور دلآویز چیزوں کو نل اور دمن کی جُدائی سے کیا واسطہ۔ اگر بحر اور قافیہ کی ضرورت کو نظر انداز کر دیا جائے تو رام کی جُدائی میں سیتا۔ کرشن کی جُدائی میں رادھا۔ مجنوں کی جُدائی میں لیلیٰ یا رانجھے کی جُدائی میں ہیر کی تڑپ بھی اس رُباعی کی اسی جواز کے ساتھ تشبیہ ہو سکتی تھی جس طرح نل اور دمن کی جُدائی۔ اسی طرح یہ رُباعی دیکھئے:

وہ چاند کو تکتا ہوا گل حسرت سے　　روتی ہوئی شبنم وہ غم فرقت سے
منہ موڑے ہوئے بھونرے سے وہ ایک کلی　　یا کیکئی روٹھی ہوئی دشرت سے

بھونرے سے کلی کی بیزاری، ذہن کو کالی داس کی شکنتلا کی طرف تو منعطف کرتی ہے لیکن اُسے کیکئی کے دشرتھ سے روٹھنے کی کہانی سے دور کا بھی تعلق نہیں۔

بعض کوتاہیوں کے باوجود 'شام و شفق' کے بارے میں یہ کہنا پڑے گا کہ اس کی وجہ سے بہت سی ہندی روایات کا اُردو میں اضافہ ہوا۔ ڈاکٹر سلام نے ہر رُباعی کے نیچے تشریحی نوٹ بھی دئے ہیں جس کی وجہ سے ہندی تصورات کے بارے میں بعض مفید معلومات بھی حاصل ہو جاتی ہیں۔

عظمت اللہ خاں (۱۸۸۳ - ۱۹۲۷ء)[1]

اُردو اور ہندی شاعری کے درمیان سب سے بڑی خلیج اُن کا عروضی اختلاف ہے۔ دکنی شاعری میں پہلے اُردو ہندی کا فرق نہ تھا لیکن اُس نے جب عربی عروض کو اپنا لیا تو دکنی اور ہندی شاعری کے راستے الگ الگ ہوگئے جیسے جیسے عربی عروض کا استعمال بڑھتا گیا دکنی شاعری ہندی سے دور ہوتی گئی حتیٰ کہ ماں جائی بہنیں ایک دوسرے کے لئے اجنبی اور دور دیس کی رہنے والی ہوگئیں۔

ہم یہ جانتے ہیں کہ شاعری میں بحر موسیقی سے مستعار ہے۔ ہر ملک کی اپنی جُداگانہ موسیقی ہوتی ہے جو اُس ملک کی فضاؤں میں گونجی ہوئی ہوتی ہے۔ زچہ خانے کے گیتوں اور لوریوں کی شکل میں بچے کے کانوں میں اُس کی بھنک پڑتی ہے۔ وہ بڑا ہوتا ہے تو گرد و پیش کے لوک گیت۔ اُن کی دُھن لے اور تال کان میں پڑتی ہیں جوانی میں قدم رکھتے رکھتے اپنے ملک کی موسیقی، اُس کے سُر تال۔ آہنگ اور آوازوں کا اُتار چڑھاؤ اس کے دماغ میں اس طرح رچ بس جاتے ہیں کہ وہ کسی بھی دوسرے ملک کی موسیقی اور اپنی موسیقی میں بآسانی امتیاز کر سکتا ہے۔ اسی موسیقی کے اظہار کے لئے شاعری اور بحر کی ایجاد ہوئی۔ جوشِ مسرت، فرطِ غم یا وفورِ جذبات میں گا کر کچھ کہنا ہو تو شاعری کی حدود شروع ہو جاتی ہیں۔ گانے کے لئے بول یا الفاظ شاعری مہیا کرتی ہے اور لے یا سُر اُسے موسیقی دیتی ہے اسی لئے مترنم شاعری ہی معلوم ہوتی ہے جو اپنے ملک کی زبان میں اور اپنے ملک کی موسیقی کے مطابق ہو اُردو شاعری اس نکتہ کو نظر انداز کر گئی اور عربی عروض کے تابع ہوگئی عربی بحریں ہندوستانی موسیقی کیلئے

---

[1] ۔ سُریلے بول۔ از عظمت اللہ خاں۔ اُردو اکیڈمی پاکستان۔ ۱۹۵۹ء ص ۱ و ص ۱۳۔

ناقص اور ناکافی تھیں، خیال، ٹھمری، دادرے اور گیت کی اُن میں گنجائش نہ تھی اسی لئے اُردو نظم، غزل، مثنوی اور قصیدے کے عربی سانچوں میں ڈھل کے رہ گئی۔

اُنیسویں صدی کے نصف اول تک ہندی نثر اور نظم کی زبانیں مختلف تھیں جس طرح بھارتیندو ہریش چندر کے عہد میں اس اختلاف کی بوالعجبی کا احساس شروع ہوا اسی طرح موجودہ صدی میں ہندوستانی موسیقی اور اُردو بحروں کی نامطابقت کھٹکنی شروع ہوئی چنانچہ جدید نسل کے شعراء نے اپنی شاعری کی ہیئت اپنے دیس کی موسیقی کے مطابق ڈھالنی شروع کردی۔ ہندوستانی موسیقی کے احیاء، گیت کی مقبولیت، ریڈیو اور سنیما کی آمد اور جدت و تنوع کے فطری میلان نے اِس اقدام کو اور بھی سہارا دیا اس طرح اُردو شاعری میں ایک دفعہ پھر ہندی بحروں کا استعمال ہوا چنانچہ بیسویں صدی کی اُردو شاعری کا ایک نمایاں رُجحان اس میں ہندی بحروں کا استعمال ہے۔

یوں تو نہ جانے کتنے اُردو شاعروں نے ہندی بحروں کو اپنایا لیکن سنجیدگی کے ساتھ ہندی بحروں کا فنی تجرباتی مطالعہ کرنے والوں میں محمد عظمت اللہ خاں کا نام سرفہرست نظر آتا ہے۔ انھوں نے ہندی بحروں کے عناصرِ ترکیبی کا تجزیہ کرکے بعض اصول مرتب کئے اور انھیں ضروری ترمیمات اور اصلاحات کے ساتھ اُردو شاعری میں اختیار کئے جانے کا مشورہ دیا اُن کی یہ تجویزیں ان کی تصنیف "سریلے بول" کے دیباچے میں تفصیل کے ساتھ موجود ہیں لیکن اُن کا جائزہ لینے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہندی بحروں کے متعلق بعض بنیادی باتیں بیان کردی جائیں۔

ہندی میں بحر کا مترادف لفظ چھند ہے۔ ہندی چھندوں کی دو قسمیں ہیں، ماترک اور ورنک۔ ماترک کو ہم اُردو میں اوزانی اور ورنک کو ارکانی کہہ سکتے ہیں۔ ان دونوں قسم کی بحروں میں ماترا اور ورام نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

ماترا مصرعوں یا اس کے ارکان کی پیمائش کی اکائی کا نام ہے۔ موٹے طور پر ایک ساکن حرف یا خفیف حرکت والے حرف کا وزن ایک ماترا کے برابر ہوتا ہے اور دو حرفی لفظ یا لفظ کا دو حرفی ٹکڑا یا طویل حرکت والا ایک حرف، دو ماتراؤں کے برابر ہوتا ہے۔ غیر ملفوظی اور گرنے دبنے یا وصل ہونے والے حروف ماتراؤں میں شمار نہیں کئے جاتے۔ ایک ماترا والے حرف کو 'لگھو' اور دو ماترا والے کو گرو کہتے ہیں۔ اس طرح گرو سببِ

Activate Windows

خفیف کے اور لگھو اس کے نصف کے برابر ہوتا ہے ایک مصرعے کے تمام الفاظ کی ماتراؤں کو جوڑنے سے جو حاصل جمع آتا ہے وہی اُس مصرعے کی ماتراؤں کی تعداد ہے مثلاً "آنکھیں میری باقی ان کا" سولہ ماتراؤں کا مصرع ہے اور "چین چین نہ رہا اور قفس قفس نہ رہا" بائیس ۲۲ ماتراؤں کا۔

ماتراؤں کی تعداد سے مصرعے کا وزن تو معلوم ہوجاتا ہے لیکن بحر کا تعین نہیں ہوتا۔ بحر کے لئے ایک اور ضروری شرط وِرام کی ہے۔ وِرام، بشرام یا یتی کے معنی ٹھہراؤ کے ہیں۔ کسی مصرعے کو موزونیت کے ساتھ پڑھنے میں مصرعے کے کچھ الفاظ بغیر ٹھہرے ہوئے ایک ساتھ پڑھے جاتے ہیں اس کے بعد ذرا سا رُکاؤ آتا ہے اس کے بعد مصرعے کا باقی حصہ پڑھا جاتا ہے مثلاً ہندوستاں کے ہم ہیں ہندوستاں ہمارا میں "ہندوستاں کے ہم ہیں" کے بعد ذرا سا ٹھہراؤ آتا ہے اسی کو وِرام کہتے ہیں۔ 'کاگا سب تن کھائیو چُن چُن کھائیو مانس' میں 'تن کھائیو' کے بعد وِرام ہے۔

مصرعے میں وِرام سے پہلے آنے والے تمام الفاظ کی جتنی ماترائیں ہوتی ہیں وِرام کو ظاہر کرنے کے لئے یہ کہا جاتا ہے کہ اتنی ماتراؤں کے بعد وِرام ہے مثلاً ہندوستاں کے ہم ہیں ہندوستاں ہمارا میں کل چوبیس ماترا ہیں اور "ہندوستاں کے ہم ہیں" میں بارہ۔ اس لئے یہ کہا جائے گا کہ اس مصرعے میں بارھویں ماترا پر وِرام ہے۔

وِرام کے بارے میں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ وہ ہمیشہ مصرعے کے بیچوں بیچ ہی آتا ہے۔ "کاگا سب تن کھائیو....." والے مصرعے میں کُل چوبیس ماترا ہیں اور وِرام تیرھویں ماترا پر ہے۔ ایک مصرعے میں ایک سے زیادہ وِرام بھی ہوسکتے ہیں اور ہر وِرام مختلف فاصلوں پر ہوسکتا ہے۔

جن بحروں کی ہیئت کا تعین مصرعے میں آنے والی ماتراؤں کی تعداد اور وِرام کی جگہ سے ہوتا ہے انھیں ماترک یا ماترائی چھند کہتے ہیں۔

بحروں کی دوسری قسم یعنی وِرنک چھندوں کی ہیئت ماتراؤں سے نہیں بلکہ گنڑ (गण) سے معین ہوتی ہے۔ گنڑ تین حروف کے مجموعے کا نام ہے جسے ہم رکن کہہ سکتے ہیں۔ تینوں حروف میں سکون، مختصر اور طویل حرکتوں کی بنا پر آٹھ مختلف شکلیں پیدا ہوتی ہیں مثلاً اگر تینوں حرف طویل حرکت والے (گرو) ہوں جیسے شادابی تو یہ

الگ گنڑ ہوا جس کا اصطلاحی نام گن ہے جو ہمارے مفعولن کے برابر ہے اگر تینوں حروف مختصر حرکت والے یا ساکن (لگھو) ہوں جیسے قلم تو اس کا نام نگن ہے جو فعل کے برابر ہے اختلافِ حرکت وسکون کی وجہ سے جو آٹھ گن بنتے ہیں ان کے ہندی اصطلاحی نام۔ ان میں گرو اور لگھو کی ترتیب، ماتراؤں کی تعداد مثال کے لئے لفظ اور متوازی عربی ارکان ذیل میں درج کئے جاتے ہیں :۔

۱۔ نگن	گرو۔ گرو۔ گرو	چھ ماترا	ناراضی	مفعولن
۲۔ یگن	لگھو۔ گرو۔ گرو	پانچ	تماشا	فعولن
۳۔ رگن	گرو۔ لگھو۔ گرو	پانچ	کشمکش	فاعلن
۴۔ سگن	لگھو۔ لگھو۔ گرو	چار	بجُدا	فعلن
۵۔ تگن	گرو۔ گرو۔ لگھو	پانچ	تالاب	مفعول
۶۔ جگن	لگھو۔ گرو۔ لگھو	چار	کتاب	فعول
۷۔ بھگن	گرو۔ لگھو۔ لگھو	چار	طالب	فاعل
۸۔ نگن	لگھو۔ لگھو۔ لگھو	تین	خبر	فعل

انھیں آٹھ گنوں میں سے ایک یا زیادہ گن اصل صورت یا اُن میں گرو لگھو کا مزید اضافہ کرکے دُہرانے سے ورنک چھند بنتے ہیں ارکان کی ترتیب ہر مصرعے میں یکساں قائم رکھی جاتی ہے چونکہ ہر رکن کے حروف کی حرکت وسکون مقرر ہیں اس لئے ورنک چھندوں کی تقطیع عربی ارکان کی مدد سے نہایت صحت کے ساتھ ہوسکتی ہے مثال کے طور پر کریڑا (कीड़ा) چھند کو لیجئے اس میں یگن (فعولن) پر ایک گرو کا اضافہ کرکے چار مرتبہ دُہرایا جاتا ہے۔ یگن اور ایک گرو مل کر مفاعیلن کے ہموزن ہو جاتے ہیں اس طرح کریڑا چھند کا وزن مفاعیلن چار بار ہوا جو اُردو بحر ہزج مثمن سالم کے متوازی ہوتا ہے اس چھند کا ایک ہندی اور اُس کا ہم وزن اُردو مصرعہ نیچے دیا جاتا ہے :۔

युगों चोरा, हरी तारो, करो क्रीड़ा, रखो क्रीडा ۔ ہمارے قتل کرنے کو نگاہِ یار کافی ہے ۔

ہندی عروض میں ماترک اور ورنک چھندوں میں ماتراؤں اور ارکان کی ہر گن ترتیب اور مجموعے کو بحر مانا گیا ہے اس لئے وہاں بحروں کی تعداد لاکھوں نہیں بلکہ

Activate Windows

کروڑوں تک پہنچتی ہے چنانچہ بتیس[۳۳] ماتراؤں کی بحروں کے بھید ۵۷۸،۲۴،۳۵[۱] اور چھتیس[۳۶] اکشروں کی 'اُت کرت جاتی' کی بحروں کی قسمیں ۶۷،۶۱۰۸۶۴[۲] بتائی گئی ہیں۔ ظاہر ہے ان کے دام تزویر سے نثری ٹکڑے بھی بچ کر نہ جاسکیں گے۔

ماترا، وِرام، ماترک اور ورنک چھندوں کے اس سطحی سے بیان کے بعد اب ہم ہندی بحروں کو اُردو شاعری میں اپنانے کے لئے عظمت اللہ خاں کی تجویزوں پر غور کرسکتے ہیں۔

عظمت اللہ نے اُردو اور ہندی شاعری پر بڑی تفصیلی بحث کی ہے لیکن ان کی بحث کا سب سے محبوب پہلو یہ ہے کہ وہ پہلے ایک چیز کی بے حد تعریف کرتے ہیں اور پھر اُسے ترک کرنے کا مشورہ دیتے ہیں مثلاً ص ۴۸ (سریلے بول) پر بزرگوں کے مقرر کردہ سامان کو بے جان شے کی طرح الگ رکھ دینے" کی ہدایت کی گئی ہے لیکن ص ۴۹ پر زبان کی اصلاح کے لئے "اساتذہ کے کلام کو سب سے بہتر اُستاد" قرار دیا گیا ہے۔ ص ۴۸ پر قافیہ پیمائی اور پریشاں گوئی کے زہریلے مذاق کو اُردو ادبیات کے جسم سے خارج کرنے اور قافیہ پر قابو پانے کی تلقین کرتے ہیں مگر ص ۶۰ پر نظم اور نثر میں امتیاز رکھنے کے لئے 'قافیہ' کی قید نہ صرف ضروری بلکہ فطری سمجھتے ہیں۔ پہلے ہندی عروض کے وِرام یا بشرام کی تعریف کرتے کرتے نہیں تھکتے لیکن خود اپنے کلام میں اس سے آزادی بھی برتتے ہیں۔ بشرام یا وِرام کے متعلق عظمت اللہ کے بعض بیانات یہ ہیں :۔

" عروض کی پُرلطف چیز بشرام ہے بنگال والوں نے اس کے سریلے پن کو خوب سمجھا .....
اور بشرام کو ترنم کی شرط گردانا" (سریلے بول ص ۷۱)۔

"یہ عرض کیا جا چکا ہے اور مثالوں سے واضح کر دیا گیا ہے کہ ..... بشرام ایک ترنم افزا قید ہے" (ص ۷۱)

" شاعر بشرام اور دیگر ضروری نکات کی مدد سے بے قافیہ نظم کو پھیکا اور بدمزہ اور بے ترنم نہیں ہونے دیتا" (ص ۷۷)

اب ذرا ان کی نظموں کے بعض مصرعے دیکھئے اور ان میں خوردبین کی مدد سے بشرام کی تلاش کیجئے :۔

۱۔ چھند پربھاکر از رائے بہادر جگناتھ پرشاد بھانو ۱۹۳۹ء نواں ایڈیشن ص ۴۷۔

۲۔ 'سری پنگل پی یوش' از پروفیسر پرمانند شاستری ۱۹۵۱ء ص ۱۱۵۔

؎ کسی گود مامتا بھری کی میں بھی چین اور سکھ کبھی تھی۔
؎ تو زمانہ نے یہ پلٹا کھایا کہ کسی کو پھر نہ اپنا پایا

(وہ ہوں پھل .... ص ۹۸ سریلے بول)

؎ یہ کیا ستم ہے لوگو جبر ہے کہ لکھ دوں جائداد ان کے نام
؎ ابھی جو میں کہوں ہو سچی گم بڑی ہی تلخ ہوتی ہے سچائی

(مونچھ اور چوٹی ص ۱۱۱)

بھلا حقہ کے کیا کہنے ہیں حقہ کا ہاں پوچھنا کیا ہے۔ (مرزا جی کا حقہ ص ۱۲۹)
سنسان سماں بھید کے سارے جھلمل جھلمل کرے اشارے۔ (" " ص ۱۳۱)

یہ تین مختلف نظموں میں سے دو دو مصرعے یا اشعار نقل کئے گئے ہیں کم از کم میں کسی دو مصرعوں میں ایک ہی جگہ پر وزن قائم کرنے سے قاصر رہا۔ اس سے ظاہر ہے کہ بشرام کی تعریف و توصیف کے باوجود خود عظمت اللہ خاں نے بشرام کی پروا نہیں کی اور شاید اسی لئے وہ بے سُرے ہو گئے۔ صحیح بات یہ ہے کہ شعر میں ترنم یا سُریلا پن پیدا کرنے کی نظر سے وزن چاہے اس بلند و ارفع مرتبے کا مستحق نہ ہو جو عظمت اللہ نے اس کے لئے تفویض کیا ہے لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ بحر کی لے میں یکسانیت قائم رکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ غزل یا نظم کے ایک بحر کے تمام مصرعوں میں وزن ایک ہی مقررہ ماترا پر آنا چاہئے اس کے لئے کسی ارادی اور شعوری کوشش کی ضرورت نہیں ہے شاعر کے کان خود اس طرف رہنمائی کرتے ہیں ہاں اگر کسی مصرعے کی بحر مشتبہ معلوم ہو تو پھر تقطیع کا سہارا ہی لینا پڑے گا۔ اور عروض کا یہی مقصد ہے۔

وزن کی بحث کے سلسلے میں یہ بات نظر انداز نہیں کرنی چاہئے کہ وزن کی اہمیت صرف ماترک بحروں میں ہے اُردو بحروں یا ورنک چھندوں کی مثالیں اس سلسلے میں معرضِ بحث میں نہیں لانی چاہئیں کیونکہ ان میں ارکان کے سکون و حرکت کی پابندی بحر کو وزن کی پابندی سے کہیں زیادہ کس کر قابو میں رکھتی ہے اُردو کی جو بحریں ہندی ماترک بحروں سے مماثل ہیں اُردو شاعر اُن میں بھی عادتاً اُردو کے مقررہ ارکان کی پابندی کرتے ہیں اس لئے کسی مشتبہ اُردو مصرع کی جانچ کے لئے ماترائی طریقے یا وزن کو نہیں بلکہ اُردو عروضی تقطیع کو کسوٹی بنانا چاہئے۔ بحر میں ماتراؤں کی تعداد اور وزن کی ترتیب پر غور و خوض

Activate Windows

کے بعد عظمت اللہ خاں نے اپنے دیباچے کے آخر میں یہ مشورہ دیا ہے "شاعر کے لئے صرف یہ دیکھ لینا کافی ہے کہ اس کا مصرعہ جس ماترا کے چھند میں وہ شعر کہنا چاہتا ہے اتنی ماترا کا ہے یا نہیں ان حسابی جھمیلوں میں پڑنے کی ضرورت نہیں۔"

(سریلے بول۔ ص ۹۲)

بدقسمتی سے ہمیں فاضل مصنف کی اس رائے سے اتفاق نہیں ہے اگر شاعر کو غزل یا نظم کو چوں چوں کا مُربّہ بنانا منظور نہیں ہے تو اسے ماتراؤں کی تعداد علاوہ وزن کی جگہ اور ارکان کی ترتیب کے جھمیلوں میں بھی پڑنا پڑے گا ورنہ ایک مصرعہ ایران کو جائے گا تو دوسرا توران کو۔ ذرا مندرجہ ذیل مصرعوں اور نثری عبارتوں کے ٹکڑوں کو دیکھئے ان سب میں چوبیس ۲۴ چوبیس ۲۴ ماترا ہیں۔ مصرعوں کے سامنے ان کے ہندی چھندوں کے نام بھی لکھ دئے گئے ہیں۔

جو میں ایسا جانتی پریت کرے دُکھ ہوئے	دوہا
پریت کرے دُکھ ہوئے جو میں ایسا جانتی	سورٹھا
پریت کرے دُکھ ہوئے جانتی جو میں ایسا	رولا
سب کام چھوڑ میتا، اک رام نام لیجے	دِگ پال
رام بھجو، رام بھجو، رام بھجو، رام بھجو	سارس
کل دھوت کے دھام بنائے گئے ارجن کے	نا مکمل دُرمل سویّا
چل ڈھاک تلے چل ڈھاک تلے چل ڈھاک تلے	؟
کل رات وہ ایبن آباد میں مل گئے تھے	نثر
آدمی کا کام آدمی سے نکلتا ہے	نثر

اگر ان تمام مصرعوں اور عبارتوں کو جو چوبیس ماترا کی شرط پوری کرتے ہیں ایک نظم یا غزل میں رکھنا ممکن ہے تو شاعری کا خُدا حافظ اور جو کان ایسی نظم میں سُریلا پن محسوس کریں اُن کانوں سے آدمی بہرا بھلا!

'سُریلے بول' کے نام سے ظاہر ہے کہ اس میں مشمولہ نظموں میں سُریلے پن کا عنصر ہر دوسری چیز پر غالب ہوگا۔ کتاب کے شروع میں مصنف کو فن موسیقی سے بھی واقف بتایا گیا ہے (ص ۱۱)۔ دیباچے میں عظمت اللہ خاں نے عروض کی ہر قید پر شاعر کے کان کے سُریلے پن کو

جو فوقیت دی ہے اس سے بھی ظاہر ہے کہ وہ کانوں کے بڑے سچے تھے لیکن خدا جانے 'سریلے بول' میں انھوں نے جو نظمیں جمع کی ہیں ان کی تصنیف کے وقت اُن کے کانوں کا سریلا پن کہاں چلا گیا تھا کیونکہ کوئی نوآموز سے نوآموز شاعر بھی شعر کہے گا تو ایسے اوبڑ کھابڑ شعر نہ کہے گا۔ اُن کے پُرانے انداز کے کلام کو دیکھ کر یہ یقین نہیں ہوتا کہ وہ مصرعوں میں جھول، سلوٹ۔ اور سکتے کے پہچاننے سے قاصر تھے اس لئے ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ اُنھیں اپنے اشعار کو ناموزوں رکھنے میں کتنی زبردست محنت اور کاوش کرنی پڑی ہوگی معلوم یہ ہوتا ہے کہ عظمت اللہ خاں نے ہندی شاعری کا مذاق اُڑانے کے لئے مصرعوں میں ماتراؤں کی صحیح تعداد رکھنے کے باوجود کوشش کر کے انھیں خارج از بحر رکھا ہے۔ ذرا 'مونچھ اور چوٹی' والی نظم کے چند اشعار دیکھئے:۔

نہیں نہیں یہ کیا کہا مجھے — نہیں تمھاری چاہ جانِ من
یہ بات کاش ہو سکے تجھے — دکھا سکوں میں سینہ چیر من
یہ سچ تمھارے پاس دھن — بہت تم ایک زر کی کان ہو
یہ کیا ضرور ہے کہ تم سے من — لگائیں گر تو زر کا دھیان ہو
مری ہیں موہنی تو جان ہے — یہ گرم کارتا دماغ ہے
تری خوشی کی دُھن ہے دھیان ہے — یہ دل کا گھر ہے تو چراغ ہے

(ص ۱۰۸-۱۰۹)

یہ ایک ہی نظم کے بند ہیں خیال یہ ہوتا ہے کہ ان کی بحر اور وزن ایک ہوگا لیکن ان میں آپ کو کوئی وزن نظر آئے تو پھر اُن کی نظم "جغرافیہ" دیکھئے۔ غلطی سے اس میں کچھ مصرعے موزوں رہ گئے ہیں مثلاً "جب پڑھ کے سبق جلدی جلدی" یا "لفظوں کی لکیروں کے رستے" لیکن یہ مستثنیات کی حیثیت رکھتے ہیں ورنہ بیشتر مصرعوں کا کا انداز یہ ہے: ؎ سوال سب حل کر جاتا ہوں

؎ چوکور وہ یا گول سے دھبے
؎ ریل خیالی میں ایسے مقام
؎ باتیں کرے چوٹی ابر سے (جغرافیہ۔ ص ۱۶۷-۱۶۸)

اس نظم کے اکثر مصرعے بحر منجمد شمالی و جنوبی میں ڈوب گئے ہیں حالانکہ ہر

مصرعے کی ماترا گن کر سولہ آتی ہیں۔ ماترا شماری کے علاوہ ہر قید و بند سے آزادی برتنے کا نتیجہ ہمیشہ یہی ہوگا۔

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی تخلیق کا انداز معلوم کرنا ہو تو ذیل کے شعر کی ساخت پر غور کیجئے:

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا — مرے جی کو یہ آگ لگا ہی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا — مرے تن کو یہ آگ لگا ہی گئی

ان مصرعوں پر ایک نظر ڈالتے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ شاعر نے ایک مصرعہ کہکر ماتراؤں کے خانے سے بنائے ہیں اور نیچے والے مصرعے میں اوپر والے خانے کے لفظ کی ماترا کے برابر کا ایک لفظ چھانٹ کر اس طرح رکھ دیا ہے جس طرح کراس ورڈ معموں کو پُر کیا جاتا ہے۔ اس طرح "پیت" کے نیچے 'عیش' 'کا یاں' کے نیچے 'یہاں'۔ 'پھل' کے نیچے 'پل'۔ اور 'جی' کے نیچے 'تن' لکھ دیا اور مصرعہ بن گیا۔ مندرجہ ذیل اشعار کی پیدائش کی کہانی بالکل یہی ہے:

وہ چین کہاں اپنے گھر کا — وہ بات کہاں اپنے گھر کی
وہ راج کہاں اپنے گھر کا — وہ رات کہاں اپنے گھر کی (ص ۱۲۲)

کامنی کومل تھی تو — حُسن رسیلا ترا
کوکتی کوئل تھی تو — شبد سُریلا ترا

(شاعر و روپاستی ص ۱۳۳)

ترے بھوئے سے مکھ پہ میں — دل و جان فدا کروں
ترے چین پہ مُکھ پہ میں — مری جان مٹا کروں

(باغی بیوی سے ص ۱۳۶)

اگر اسی کا نام شاعری ہے تو استغفار مرا با حسرت و یاس!

نئی بحروں کی ایجاد میں بھی یہی مشینی طریقہ کار فرما ہے۔ شعر کا ایک مصرعہ کہا دوسرے میں ایجاد بندہ کے شوق میں دو ماترا کم کر دیں اور ہر شعر کا مصرعہ ثانی بقدر یک سبب خفیف کم رکھتے چلے گئے۔ 'تریا چاہ' والی نظم دیکھئے۔

چلو آؤ بس ہو چکی جنگ پیارے — نہ چھیڑیں نہ اُلجھیں نہ روئیں بس اب

Activate Windows

محبت کا پہلا سا ہو رنگ پیارے　　ہُوا جو ہُوا آؤ سوئیں بس اب (ص ۱۱۳)

اچھی خاصی اُردو بحر تھی۔ پہلے مصرعے۔ بحر متقارب سالم (فعولن چار بار) میں ہیں لیکن دوسرے مصرعے بحر متقارب مثمن محذوف (فعولن فعولن فعولن فعل) میں لکھ ڈالے۔ غالب بھی اگر یہی تکنیک اختیار کرتے تو اپنی مشہور غزل اس طرح لکھ سکتے تھے۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا
ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار　　یا الٰہی یہ ماجرا کیا
میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب　　مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا

سمجھ میں نہیں آتا کہ اس اختلافِ وزن میں کیا کمالِ شاعری ہے۔ اگر دوسرا مصرعہ پہلے سے چھوٹا ہی رکھنا ہے تو اُردو میں مستزاد موجود ہے اس سے شوق پورا کیجئے۔ اگر ہماری شاعری کو نئی بحروں کی ضرورت ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ نئی بحریں دوسری زبانوں سے مستعار نہ لی جائیں یا خود ایجاد نہ کی جائیں لیکن صرف مترنم اور شگفتہ۔ بحریں قبول کرنی چاہئیں اور اصول یہ ہونا چاہئے کہ نئی بحر کے متعدد مترنم اور رواں مصرعوں کا تجزیہ کرکے ان کی ماترا اور ورام معلوم کرلئے جائیں اور مشتبہ مصرعوں کا اُن سے مقابلہ کرلیا جائے ترنم کا انحصار بہرحال کان پر ہی ہوگا۔

ہمیں گیت کی مقبولیت سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہئے کہ ہندی بحریں زیادہ تر مترنم ہوتی ہیں ہندی عروض میں گیت کی کوئی بحر مقرر نہیں ہے لوک گیتوں کی دُھنوں کے سہارے خود گیت کار شاعروں نے بحریں وضع کرلی ہیں یہی حال ٹھُمری کا ہے موسیقی کے اُستادوں نے سَم اور تال کی ضرورت کے مطابق مختلف راگنیوں میں بولوں کے مجموعے ٹھُمری کی صورت میں ڈھال لئے ہیں۔ گیت یا ٹھُمری کو ہندی پنگل میں کوئی مقام حاصل نہیں ہے۔ ہندی کی ادبی شاعری میں جو بحریں استعمال کی جاتی ہیں ان میں بہت ہی کم بحریں ایسی ہیں جنھیں مترنم کہا جاسکے۔ ہندی عروض میں ماترا شماری کو ہی بحر کی صحت کا ضامن ماننے کی وجہ سے بڑے سے بڑے ہندی شاعروں کے کلام میں ایسے جھول ملتے ہیں جنھیں ہم "شکستہ" کہتے ہیں اگر آپ کسی کوی سمیلن میں کسی "خالص ہندی شاعر" کی غزل سُنیں تو آپ کو یہ دیکھ کر حیرت ہوگی کہ اس کے مصرعے خارج از بحر بھی ہیں لیکن کسی ہندی شاعر کو اس کا احساس بھی نہیں ہے حقیقت یہ ہے کہ بحر کو قابو میں رکھنے کے لئے اُردو ارکان والی تقطیع ماترا اور ورام کی پابندی کی نسبت

کہیں زیادہ کارگر ہے۔ میری مستقل رائے یہ ہے کہ اُردو میں جو بھی ہندی بحر اختیار کی جائے ہمیں اس کے متوازی اُردو ارکان مقرر کرلینے چاہئیں اور پھر انھیں ارکان کے مجموعے کو بحر سمجھ کر پابندی کرنی چاہئے مثال کے طور پر دوہے کو لیجئے اُس میں کل چوبیس ماترائیں اور تیرھویں ماترا پر وِرام ہے اس کا متوازی وزن "فعلن فعلن فاعلن، فعلن فعلن فاع" ہوسکتا ہے۔ انھیں ارکان سے رولا چھند کا وزن "فعلن فعلن، فعل فاعلن، فعلن فعلن" بن سکتا ہے۔ ایک دفعہ اُردو ارکان مقرر کرلینے کے بعد ماترا اور وِرام کا خیال دل سے نکال دینا چاہئے یہ خود بخود صحیح ہوں گے۔

عظمت اللہ خاں کی بعض تجاویز سے ہمیں اختلاف ہوسکتا ہے لیکن اس سے مجالِ انکار نہیں کہ انھوں نے اُردو شاعری کی دُکھتی رگ پر ہاتھ رکھا ہے اور اُردو نظم اور ہندی نظم کی بحری مغائرت کو دور کرنے کی قابلِ قدر کوشش کی ہے انھوں نے غور و فکر کے بعد اُردو نظم کو ہندی کے قریب لانے کے لئے عملی قدم اُٹھایا اور خود متعدد ہندی بحروں میں نظمیں کہیں۔ چنانچہ اُن کی نظم "مجھے بیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا' مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی" ہندی بحر دُرمِل سوِیا میں ہے اس بحر میں دو لگھو ایک گرُو (یعنی سگن) آٹھ بار آتا ہے۔ عظمت اللہ نے ہندی چھند کے ایک مصرعے کے دو دو مصرعے کردئے ہیں۔ تقطیع میں ہر مصرعے کے پہلے لفظ کا تیسرا حرف جو عموماً حرفِ علت ہے گرانا پڑتا ہے۔ جیت کی کنجی، (ہے ایک پہیلی اپنا جینا ایک معمّہ مرجانا)، بتیس ۳۲ ماترا کے ترِبھنگی چھند میں ہے جو ہندی عروض کے مطابق دس آٹھ آٹھ، اور چھ ماتراؤں کے ٹکڑوں میں منقسم ہوتا ہے مصرعوں کے آخر میں گرُو آتا ہے۔ جیت کی کنجی میں عموماً ان تمام شرائط کی پابندی ملتی ہے۔

"ایک خلش سی ایک چُبھن سی جس میں مزہ بھی آتا ہے" تیس ۳۰ ماترا کے ہندی چھند تاٹنک میں ہے جس کے مصرعے سولہ اور چودہ ماتراؤں میں منقسم ہوتے ہیں مصرعے کے آخر میں گرُو آتا ہے۔ اور اُس سے ماقبل بھی دو گرو آتے ہیں یعنی مسلسل تین گرُو آتے ہیں۔ 'موہنی مورت' اور 'آندھر دیس کی پتری' یہ دونوں نظمیں بھی اسی چھند میں ہیں۔ "ادھورا" یہ دونوں نظمیں بھی اسی چھند میں ہیں۔ "ادھورا ٹکڑا" دوہا چھند میں ہے لیکن پہلا شعر آہنگ کے لحاظ سے لڑکھڑا گیا ہے۔

'سریلے بول' کی متعدد نظمیں ایسی ہیں جن کی ماتراؤں کی تعداد اور ان کی تقسیم تو معلوم

ہوتی ہے مگر چھند کا نام مجھے معلوم نہ ہو سکا مثلاً "وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے" اکتیس[۳۱] ماترا کی بحر میں ہے اور ہر مصرعہ پندرہ اور سولہ ماتراؤں کے ٹکڑوں میں تقسیم ہے۔ "بھلا آسنا سامنا" (نہیں مُنھ یوں نہ چھپاؤ تم) تیس[۳۰] ماترا کی بحر میں ہے جس کے پندرہ پندرہ ماترا کے دو مساوی ٹکڑے کر دئے گئے ہیں۔ "مرزا جی کا حقہ" (بھلا حُقّے کے کیا کہنے ہیں حقہ کا ہاں پوچھنا کیا ہے) والی نظم کو ڈاکٹر گیان چند جین، سمان سویا چھند میں بتاتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ اضافہ کرتے ہیں:

"اس نظم کے کسی مصرعے میں متعدد حروف گرانے پڑتے ہیں کسی میں سب کو برقرار رکھ کر نون غنہ کو بھی شمار کیا جاتا ہے تب جا کر کھینچ تان کر ہر مصرعے میں بتیس ماترائیں پوری ہوتی ہیں"[۱]

لیکن اس کھینچ تان کے بغیر تو عظمت اللہ خاں کی شائد ہی کوئی نظم بحر کے کینڈے میں بیٹھ سکے۔ صحیح بات یہ ہے کہ انھوں نے جو نظمیں تو ایجاد بحروں میں کہی ہیں ان کے مصرعوں کی ہڈی پسلیاں غلط طور سے جُڑی ہوئی ہیں اسی لئے نہ اُن کا صحیح آہنگ معلوم ہوتا ہے نہ یہ پتہ چلتا ہے کہ مصرعے میں کون سا حرف دبایا یا گرایا جائے گا اگر عظمت اللہ خاں ان نظموں پر بحر کا نام، وزن یا ارکان لکھ دیتے تو بہت سی بے جا بحثوں سے نجات مل جاتی۔

'سریلے بول' کی نظموں کے جائزے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ عظمت اللہ خاں اُردو شاعری کو نہ صرف بحری ہیئت بلکہ تصوراتی اعتبار سے بھی ہندی کے قریب لانے کے حق میں تھے وہ پیت کا پھل۔ کامنی کوول۔ کوکی کوئل جیسی ہندی ترکیبیں اور ناگن کی سی آنکھ۔ بھورے کی سی پُتلی۔ کُندن کا سا رنگ اور راگ سی لہراتی چال جیسی ہندی تشبیہیں دل کھول کر استعمال کرتے ہیں ان کی بعض نظموں کے عنوانات مثلاً تریا چاہ۔ موہنی مورت، آدھر دیس کی پُتری، من موہن پن۔ پپیل اور کوئل بھی ان کے ہندی رُجحان کی غمازی کرتے ہیں۔

اُردو میں مستعمل ہندی بحریں

ہندی بحریں دورِ حاضر کے اُردو شعراء میں کافی مقبول نظر آتی ہیں لیکن یہ مشکون

---

[۱] "عظمت اللہ خاں کے عروضی اجتہادات پر ایک نظر" مضمون از ڈاکٹر گیان چند جین مطبوعہ رسالہ سہ ماہی اُردو جولائی ۱۹۶۳ء ص ۵۵۔

Activate Windows

نیک ہے کہ صرف چند مترنم اور رواں ہندی بحریں جو اُردو بحروں سے ملتی جُلتی ہیں اُردو میں اختیار کی جا رہی ہیں اور اُن کے استعمال میں بھی عظمت اللہ خاں کی طرح صرف ماترا شماری کو کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ ترنم اور غنا کی طرف خاص توجہ رہتی ہے۔

غالباً سب سے زیادہ مقبول بحر دوہے کی یا اس سے ملتی جُلتی بحریں ہیں۔ دوہا اردو غزل گو شعراء کے مزاج کے عین مطابق ہے کیونکہ وہ غزل کے اشعار کی طرح ایک آزاد اور مکمل خیال کا حامل ہوتا ہے۔ اُردو نظم کے اوّلین نمونے دوہوں کی شکل میں ہی ملتے ہیں بابا فرید گنج شکر متوفی ۱۲۹۵ء اور شیخ بوعلی قلندر پانی پتی، متوفی ۱۳۲۴ء سے منسوب دوہے پہلے نقل کئے جا چکے ہیں اب تک کی تحقیق کے مطابق اُردو نظم کے قدیم ترین نمونے وہی ہیں۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ موجودہ دَور کے شاعر جس بحر کو دوہا سمجھتے ہیں وہ عموماً دوہا نہیں بلکہ سرسی چھند ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل نمونے ان اشعار سے لئے گئے ہیں جو صراحتاً "دوہے" کے عنوان سے شائع ہوئے ہیں:

آشاؤں سے دامن بھر لے بیت چلی ہے رات — من ہی من میں رہ جائیگی ورنہ من کی بات[۱]

رم جھم رم جھم رم جھم بادل لہرے چاروں اور — آشا کی کویلیا کو کی تاج اُٹھا من مور[۲]

ان اشعار کے ہر مصرعے میں ۲۷ ماترا ہیں جبکہ دوہے میں ۲۴ ماترا ہوتی ہیں اصل میں وہ تمام اشعار جن میں سے یہ نمونے لئے گئے ہیں انھیں کی طرح سرسی چھند میں ہیں جس میں ۲۷ ماترا ہوتی ہیں۔ ہر مصرعہ سولہ اور گیارہ ماتراؤں کے ٹکڑوں میں تقسیم ہوتا ہے اور آخر میں لگھو اور اس کے ماقبل گرو آتا ہے مندرجہ بالا اشعار ان تمام شرائط کو پورا کرتے ہیں۔ جمیل الدین عالی کی تصنیف "غزلیں دوہے گیت"[۳] میں بھی بیشتر اشعار اسی سرسی چھند میں ہیں حالانکہ کتاب کے نام سے یہ خیال ہوتا ہے کہ شائد وہ انھیں دوہا کہنا چاہتے ہیں چند نمونے دیکھئے:

دوہے کبت کہہ کہہ کر عالی من کی آگ بجھائے
من کی آگ بجھی نہ کسی سے، اسے یہ کون بتائے (ص ۱۲۹)

---

[۱] "دوہے" از عادل منصوری، "ہماری زبان" علی گڑھ مورخہ ۲۲ جون ۱۹۶۱ء ص ۵۔
[۲] دوہے ایضاً ایضاً مورخہ یکم فروری ۱۹۶۲ء ص ۵۔
[۳] "غزلیں دوہے گیت" جمیل الدین عالی، ۱۹۵۷ء مطبوعہ ادبی پریس کراچی۔

ساجن ہم سے ملے بھی لیکن ایسے ملے کہ ہائے

جیسے سوکھے کھیت سے بادل بن برسے اُڑ جائے (ص ۱۴۰)

چال پہ تیری گج جھومیں اور نیناں مرگ رجھائے

پر گوری وہ روپ ہی کیا جو اپنے کام نہ آئے (ص ۱۴۳)

موتی کوٹ کے مانگ بھروں چندن سے دھوؤں بال

ہائے یہ سُندر رنگ انوکھا ہائے یہ تیری چال (ص ۱۵۰)

سورکبیر۔ بہاری۔ تیرا۔ رحمن۔ تلسی داس

سب کی سیوا کی پر عالی گئی نہ من کی پیاس (ص ۱۵۰)

سرسی چھند اپنی دل نشینی کی وجہ سے جدید اُردو شاعروں کے یہاں بے حد مقبول نظر آتا ہے اس میں متفرق اشعار ہی نہیں بلکہ کثرت سے پوری نظمیں لکھی گئی ہیں۔

اقبال کی نظم

رومی بدے شامی بدے بدلا ہندوستان — تو بھی اے فرزندِ کہستاں اپنی خودی پہچان

بھی اسی ہندی بحر میں ہے لیکن جدید اُردو شعراء نے جہاں کہیں اس بحر کو اپنایا وہاں انداز بیان اور تخیل کو بھی ہندی سے زیادہ سے زیادہ قریب رکھنے کی کوشش کی مثلاً جمیل نظم پر جو اسی بحر میں ہے ہندی اثرات کی جھلک دیکھیے:۔

"آس نراس"

پیڑ تلے پت جھڑ کی مایا سونا ایسے پات — چیت کے سر سر چھیڑ تانے چاندی ایسی رات

سائے اور سناٹے گھر میں ہاتھ میں نے کر ہات — چُپ سادھے پگڈنڈی سوچے بھولی بسری بات

بھور بھئے کیا جانے کیا ہو کون ہے کس کے ساتھ

رات چلی ہے دُلھن بھر کر اپنے پیو کے پاس — آس پاس یوں مہکے جیسے رانی کا رنواس

چاند چڑھے سارا جگ چمکے سونا کھیت اُداس — سوکھی سرسوں چھن چھن باجے گونجے سر کی آس

مورکھ من کوئی کیا جانے کا ہے ہوت نراس (شہاب سرمدی [1])

نظموں کے علاوہ اُردو غزلیں بھی اس بحر میں ملتی ہیں اور لطف یہ کہ ان غزلوں پر

[1] مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ مورخہ ۲۲ مئی ۱۹۶۱ء ص ۵۔

بھی ہندی پر چھائیں بدرجۂ اتم موجود ہے:

انگ انگ میں گوری لے کر کلیوں کی چنگار — روپ نگر سے کرنے آئی پھولوں کا بیوپار

جو لینا ہے آج ہی لے لے کل کیا جانے رام — ہم سے کال جواری اپنی لنکا ہی دیں ہار

چوکھٹ چوکھٹ گھومنے والے من درپن تو دیکھ — تیری خاطر آخر لوں میں کس کس کا اوتار

اپنی کُٹیا آگے انور کیا منگل کیا چاند

جس میں بس کر کہلائے ہیں ہم بھی دُنیا دار [1] (جوزف انور)

سرسی چھند میں سب سے رواں اور شیریں اشعار ناصر شہزاد کے یہاں ملتے ہیں ان کے یہاں اس بحر کی غزلوں میں نغمگی اور موسیقی ٹھاٹھیں مارتی نظر آتی ہیں۔ ترنم شعروں میں پانی کی لہروں کی طرح بہتا ہے۔ ان کی غزلوں میں گیت کی نرمی گھلی ہوئی ہے ناصر شہزادیوں بھی اس دھرتی کے شاعر ہیں وہ یہیں کے کھیتوں، ندیوں اور جھیلوں کو اپنے مناظرِ قدرت اور پس منظر کے لئے انتخاب کرتے ہیں۔ سرسی چھند میں ان کی چند غزلوں کے مطلعے درج ذیل ہیں:۔

کون ہے تو او سُندر ناری کیا ہے تیرا نام — تجھ کو ایک کوی کی نظریں کرتی ہیں پرنام

گوری تیرے سنگ ہے مجھ کو جنم جنم سے پیار — تو گوکل کی مدھ ونتی، میں متھرا کا شام

نین نشیلے ہونٹ رسیلے زلف مہکتی رات — اندر دھنش سانولی مکھڑا پھول سے کومل گات

وہ ہے میری رادھا رانی، میں ہوں اس کا شام — سانج سکارے من مالا پر سُمروں اس کا نام

ہونٹ گلابی، نین شرابی، مکھڑا بدر منیر — کچھ تو بتا اے دل یہ ہے کس ناری کی تصویر [2]

ناصر شہزاد نے سرسی چھند سے ملتی جُلتی متعدد اور بحروں میں بھی نظمیں کہی ہیں اور ہر نظم کی ہیئت انھوں نے ہندی آب و رنگ سے ہی تیار کی ہے اُن کی نظمیں ہندی اور اُردو کے ملاپ کا بہترین نمونہ ہیں۔

بعض اور اُردو شعراء نے بھی سرسی چھند سے ملتی جُلتی ہندی بحروں کو اپنایا ہے اور اُن میں نظموں کے علاوہ غزلیں بھی کہی ہیں۔ اختر نظمی کی ایک ایسی غزل کے چند اشعار دیکھیے:

کیسے کیسے نام ہیں اور کیسے کیسے افسانے ہیں — اس نگری کے لوگ ہمارے سب جانے پہچانے ہیں

[1] مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ مورخہ ۲۲ دسمبر ۱۹۶۱ء ص ۵۔

[2] چاندنی کی چٹیاں۔ مکتبہ ادب جدید لاہور ۱۹۶۵ء ص ۲۳-۲۷-۵۹-۶۰۔

اپنی ہی باتوں سے دُنیا کو دلچسپی ہے کیا کہیے
یوں تو یہاں کہنے سُننے کو اور بہت افسانے ہیں

ایک سُہانا۔ بھولا بسرا خواب بُنا ہے آنکھوں نے
رنگ برنگی گنگا جمنی، جس کے تانے بانے ہیں

تم نے بھری محفل میں اُس کی سمت نہ دیکھا خوب کیا
ایک تُم ہی ہُشیار ہو نظمی اور تو سب دیوانے ہیں[1]

یہ غزل ہندی چھند 'تاٹنک' میں ہے جو تیس[30] ماترا کی بحر ہے۔ اس میں سولہ[16] اور چودہ[14] ماتراؤں کے دو ٹکڑے ہوتے ہیں مصرعوں کے آخر میں مسلسل تین گرو آنے چاہئیں۔ اگر آخر میں تین گرو نہ آئیں تو پھر اُس بحر کو لاوَنی کہیں گے۔ مندرجہ بالا غزل کے مقطع کا مصرعہ اولیٰ اسی لئے لاوَنی چھند میں مانا جائے گا۔

ہندی کی ایک اور مشہور بحر سویّا ہے۔ ورام اور لگھو گرو کے اختلافات کی وجہ سے ہندی میں اُس کی متعدد قسمیں ہیں لیکن اُردو میں عموماً سمان سویّا والی بحر مستعمل ہے اس بتیس[32] ماترا کی بحر کا ہر مصرعہ سولہ سولہ ماتراؤں کے دو مساوی ٹکڑوں میں تقسیم ہوتا ہے اور آخر میں دو لگھو اور ان سے پہلے گرو آتا ہے[2] لیکن اُردو میں اس شرط کی پابندی نہیں کی جاتی۔ سویّا، عادل شاہ ثانی شاہی سے لے کر انشاء تک اکثر اُردو شاعروں کے یہاں مل جاتا ہے۔ یہاں سوامی مارہروی کی ایک نظم کے تین اشعار بطور نمونہ دیے جاتے ہیں۔ بحر کے علاوہ نظم کی ہندی سے قُربت بھی قابلِ ملاحظہ ہے:

اِک نار انیلی البیلی، اتِ سُندر روپ، لٹیں لٹکی
جیوں شش جھانکے جھل مل بدلی، یوں اوڑھے گھونگھٹ پٹ کی

کچھ مہکی سی گت گاتن کی، انگ پھول کھلے کلیاں چٹکی
کر سائیں نیناں نیر بھرے۔ اِثرات چلے بہکی۔ بھٹکی

سمٹی۔ نبڑی۔ جھجکی بھڑکی، وہ دیکھ موہے من میں کھٹکی
پھر موہ کے جار میں پھانس موہے سنات بھئی گھر کو سٹکی[3]

سویّا کی ایک اور قسم ۳۱ ماترا کی ہے جو سولہ اور پندرہ ماتراؤں کے ٹکڑوں میں تقسیم

---

[1] ہماری زبان علی گڑھ ۱۷ اگست ۱۹۶۹ء ص ۵

[2] چھند پربھاکر از جگناتھ پرشاد بھانو ۱۹۳۹ء ص ۷۶

[3] 'سوامی درشن' از سوامی مارہروی۔ ۱۹۵۹ء ص ۲۲۔

Activate Windows

ہوتی ہے اس کے آخر میں لازماً گرو لگھو آنا چاہیے۔ چونکہ جگ نِک نے آلھا اودل کی شہرت کہانی اسی بحر میں لکھی تھی اس لئے اس بحر کا نام ہی آلھا چھند یا آلہا پڑ گیا۔ ہندی میں یہ بحر 'ویر رس' کے لئے مخصوص ہو گئی۔

آلہا۔ آلہا اور اودل مہوبہ کے راجہ پرمار دیو کے بہادر فوجی سردار تھے ان دونوں نے بہت سی لڑائیاں لڑیں اور دلّی کے حکمراں پرتھوی راج چوہان سے بھی لوہا لیا شروع میں اس کی کہانی میں صرف بتیس[32] لڑائیاں شامل تھیں لیکن زمانے کے ساتھ اُن میں اضافہ ہوتا چلا گیا حتّٰی کہ اب باون لڑائیاں ہو گئیں۔ جگ نِک نے آلہا اصلاً بندیل کھنڈی یا بیسوارتی بولی میں لکھا جو اب ناپید ہے حالانکہ بھوجپوری۔ قنوجی اور چھتیس گڑھی بولیوں کے آلہا اب بھی زبانوں پر چڑھے ہوئے ہیں۔ جگنک کے آلہا کا نمونہ یہ ہے:-

مُرچا لو ٹوٹ ناہر کو، آگے بڑھے پتھورا رائے
نو سو ہاتھن کے ہلکا ماں، لکھے کھرے کنوجی رائے

سورچہ — ہاتھی — حلقہ — کھڑے

سات لاکھ سے چڑھیو پتھورا۔ ندی بیتوا کے میدان
آٹھ کوس لوں چلے سرہی، ناہی سوجھے اپن وران[4]

اُردو میں مطلبی فرید آبادی اور ظریف لکھنوی کے آلہا مشہور ہیں۔ ظریف لکھنوی کا طاعونی آلہا غالباً اُردو میں اولین آلہا ہے۔ ۱۹۰۰ء میں جب لکھنؤ میں طاعون پھیلا تو حکومت نے حکم دیا کہ مریضوں کو بستی سے الگ چھپروں میں رکھا جائے اور جائے ضرور میں تارکول پھرے ہوئے کونڈے رکھے جائیں۔ عوام میں اس سے بڑی بے چینی پھیلی اور ایک بااثر مولوی ہدایت رسول نے بازار میں ہڑتال کرا دی۔ شاہ میناؔ کے میدان میں ایک ہجوم جمع ہو گیا۔ حکومت نے بابو سری رام ممبر کونسل کو بھیج کر پبلک کے جذبات کو ٹھنڈا کیا۔ ظریف لکھنوی نے انھیں واقعات کے متعلق یہ نظم لکھی ہے جسے یہاں نقل کیا جاتا ہے:-

طاعونی آلہا[3]

سمت اُنتیس سو چون ماں بھئی ماندگی بمبئی بھائے
سہرن سہرن پھیلن لاگی گورنمنٹ تب کینہ اُپائے

---

[1] مضمون "پرانی ویر گاتھائیں اور نئے سندربھ" از ڈاکٹر شیام پرمار۔ سیمین پرتکا۔ پونہ جنیٹھ تک سمت ۲۰۱۸ ص ۹۔

[2] 'شری پنگل پی یوش' از پروفیسر یہ مانند شاستری طبع دوئم ۱۹۵۱ء ص ۱۷۵۔

[3] 'دیوان جی'۔ از ظریف لکھنوی۔ حصہ سوئم۔ پہلا ایڈیشن۔ ۱۹۴۹ء ص ۲۰۰۔

دہے سمیساد ہے اد سر ماں ڈاکٹر بھئے مکر آئے
تنک ماندگی جانے پاؤیں تُرتے ناکا دینہہ پھنکائے

یہ دُکھ بیایا سہر بھرے ماں پرجا کہے کری کون اُپائے
لکھنؤ سہر کے رُجگاری سب دینہ دُکانیں بند کرائے!

اپنی دوکانیں اے سب کھوالو کا سنٹبل کہے سمجھائے
بھئی کمیٹی سہ مینا ماں چھواٹ بڑے سب پہنچے جائے

کہے مولبی سنورے بھائی ارجی ایک لیو لکھوائے!
سرانتھونی مکڈانل سے اپنی بپتا کہو سب جائے

دیا جو آئی بیچ آنز کا سری رام سے کہی بُلائے!
تُرتے جاؤ سہ مینا میں ہمری بات کہو سمجھائے!

دھیرج راکھیں سب من ماہی تنکو کوؤ نہ گھبرائے
سری رام تب یہ سب باتیں تُرتے کہن سبھا ماں آئے

جو آنند سندیس سُنی ہے سو اب من ماں ناہ سمائے
جو من بھاوا سو ہی پارا گھر گھر کھوس بھئے سب جائے

یہ دُکھ تے جب چھٹی پائن اور وا ایک سُنورے بھائے
ہو دا سب کے بند کرا دے جہہ ماں کیچڑ سب بہہ جائے

گھر گھر سب کے سبھا کرا دے منڈاسن کا دیس گھدائے
کہے کد مچے دے بنواؤ دوئی دوئی ناندھ دیو دھرائے

بیچ کو بچہ ناندھ دھر کے تار کول کا دیو پتائے
یا ہی لکھ لکھ اک کا گج ماں سب کے گھر ماں دہن لیجائے

یہ مالک جو نا بنوائی اُدھیکا ہوئی بڑی سجائے
ارے گُتیاں اب کا ہوئی یہ دُکھ ہم سے سہا نہ جائے

آج کل سب سے مشہور آلہا مٹرولال عطار میرٹھی کا سمجھا جاتا ہے۔ یہ قریب چالیس حصوں کی ایک ضخیم کتاب ہے جو ہندی اور اُردو دونوں خطوں میں ملتی ہے۔ یہاں 'دھاندو کا بیاہ' نامی حصے میں سے دو اقتباس دیئے جاتے ہیں۔ پہلے اقتباس میں کالی دیوی کے مندر کی مورتی کا مرقع ہے اور دوسرے میں پرتھی راج کی فوج کا حال۔

اشٹ بھجی اور بنی کالکا جیبھ کو باہر رہی نکال
کان میں کُنڈل ماتھے بندا گلے میں ہے رُنڈوں کی مال

ایک ہاتھ میں کھانڈا لے رئی ایک میں کھپر رہی سنبھال
شنکھ گدا، ترشول، چکر اور بائیں بھجی براجے ڈھال

کیش چھٹک رہے ہیں ماتھے پر جس کا روپ بنا وکرال
سارا بدن چمکے بجلی سا۔ نینا ہور ہے رکت مثال

باون ۵۲ روپوں سے پرگٹ ہوئی کالی کالوں کا مہاکال
کیا چھب برنوں میں دیوی کی مجھ سے کہا جائے نہیں حال[1]

آگے آگے پیدل پلٹن ان کے پیچھے چلے سوار
پیچھے ہاتھی ہے پرتھی کا سنگ میں جل ہر کا سردار

مارو باجے بجتے جاویں گھومتے جاویں لال نشان!
اُڑ اُڑ مٹی گئی اوپر کو گرد اچھائے گیا اسمان

جیسے آندھی اُٹھے پورب سے اور پچھم کو پہنچے آن
گرج گھور کر دھولا گڑھ کو ایسے چڑھے دھنی چوہان

[1] دھاندو کا بیاہ از مٹرولال عطار، موہن پرنٹنگ پریس میرٹھ ص ۵-۶،

Activate Windows

اینٹ پھوٹ کے روڑا ہو گئی اور روڑا کی خاک ہو جائے
اُڑ کر خاک سورگ میں پہنچی سورج گیا دھند میں چھائے

پانی سوکھ گیا کنوؤں کا گدلا ندیوں میں ہو جائے
اگلے گھوڑوں کو پانی ہے پچھلے کیچ ملے ہے نائے[1]

آلہا کو اب کوئی ادبی حیثیت تو حاصل نہیں ہے لیکن دیہاتی عوام میں اسکی مقبولیت اب بھی کم نہیں ہے برسات میں چوپال پر بیٹھ کر ایک آدمی آلہا پڑھتا ہے اور سارا گاؤں اُسے گھیرے بیٹھے رہتا ہے اور نہایت انہماک سے 'آلہا اودل کی لڑائی' سُنتا ہے یہاں اُردو ہندی کا تنازعہ نہیں ہے رسم خط چاہے جو ہو لیکن سُننے والوں کیلئے وہ ایک ہی زبان ہے۔ ہر شخص اپنی اپنی سمجھ کے مطابق مزے لیتا ہے اور خوش ہوتا ہے۔ آلہا اصلاً ہندی ہے اور اُردو میں ہندی سے ہی مستعار ہے۔

ہندی کی بعض اور بحریں بھی اُردو میں مستعمل ہیں۔ کُنڈلیا جو ایک ذو بحری چھ مصرعوں کا قطعہ ہے۔ سانگ ناٹکوں کے زمانے میں کافی مقبول تھا امانت لکھنوی اور انور گوالیاری کے بیانات میں کُنڈلیا کے نمونے بھی دیئے جا چکے ہیں۔

اُردو نظم میں ہندی بحروں کا استعمال خود ہندی اثرات کی غمازی کرتا ہے لیکن چونکہ اُردو شاعر ہندی بحر کے استعمال کے ساتھ اپنی تخلیقات کو ہندی سے زیادہ سے زیادہ قریب رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے اُن پر دوسرے ہندی اثرات بھی چھا جاتے ہیں۔

سجاد ظہیر کی شاعری

اُردو شعراء کا ایک طبقہ بحروں میں وسعت و تنوع کی تلاش میں اُردو کے علاوہ ہندی بحروں کو بھی اپناتا جا رہا ہے لیکن ایک دوسرا طبقہ ایسا بھی ہے جو شاعری کے لئے بحر کی قید کو ہی فضول خیال کرتا ہے اس کے نزدیک شاعری کا جسم نازک، بحر کے گرانبار لباس کا متحمل نہیں ہو سکتا اس لئے تن کی عُریانی ہی بہترین لباس ہے۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ ان متضاد خیالات کے باوجود ہندی رنگ و آہنگ کے دونوں طبقے دلدادہ نظر آتے ہیں۔

بحروں سے بیزار اُردو شعراء میں سجاد ظہیر سب سے پیش پیش نظر آتے ہیں ان کی "نظموں" کا مجموعہ 'پگھلا نیلم' کھولتے ہی پہلی نظم 'پُرانا باغ' نظر آتی ہے جو اس طرح شروع

[1] دھاندو کا بیاہ از مٹرولال عطار، موہن پرنٹنگ پریس میرٹھ ص ۲۳۔

ہوتی ہے:

کیسا سناٹا ہے یارب،
اور کیسی تلملاتی مضطرب تنہائی ہے'
آوازیں آتی ہیں، لیکن
ملی جُلی،
اونچی نیچی،
معنی مطلب کو صرف، ذرا سا چھو کر،
اِدھر اُدھر بہہ جاتی ہیں ..... (پگھلا نیلم طبع اول۔ص ۵۔)

سجاد ظہیر کے بعض دوستوں نے اس نوع کی اُن کی چند نظموں کو سُن کر جب یہ کہا کہ "سجاد ظہیر نئی قسم کی شاعری کا تجربہ کر رہے ہیں" تو ان کے دل کو اس جُملے سے بڑی چوٹ لگی کیونکہ "شاعری انسانیت کا لطیف ترین جوہر ہے اس کے اظہار کو تجربہ کہنا بڑا ظلم ہے"[1] ہم سجاد ظہیر صاحب سے سولہ آنے متفق ہیں انسانیت کے کسی لطیف جوہر کے اظہار کو تجربہ کہنا واقعی بڑا ظلم ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے اظہار کو شاعری یا نظم کے نام سے متہم کرنا کیوں ضروری ہے ایک مثال کے ذریعہ اسے ذرا واضح طریقے سے ظاہر کیا جا سکے گا:۔

"میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا،
دو شامی کباب اس میں ڈال دئے
رات ہو گئی تھی
شراب پی لی۔ کباب کھائے
لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی
خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی
اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی
دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا
ترکاری نہ ڈلوائی ..... [2]

[1] پگھلا نیلم۔گرد پوش۔ [2] اُردوئے معلیٰ ۱۹۳۰ء) ص ۲۰۸۔خط بنام مرزا شہاب الدین احمد خاں

صوری حیثیت سے مرزا غالب کا یہ خط سجاد ظہیر کی اکثر نظموں کے مقابلے میں نظم سے زیادہ قریب ہے کیونکہ اس میں "تھی لی۔ پکوائی کھائی کھلائی اور ڈلوائی" جیسے قافیے بھی موجود ہیں لیکن کیا ہم اسے نظم کہہ سکتے ہیں۔ اگر آپ کو شراب اور کباب کے ساتھ گھی کھچڑی میں شعریت نظر نہ آتی ہو اور اس لئے اسے زمرۂ نظم میں داخل کرنے کو تیار نہ ہوں تو پھر ایک اور نمونہ ملاحظہ فرمایئے:

کھلی فضائیں
پھولوں کے رنگ
بسنت رُت کی زردی
سرسوں اور کپاس اور ٹیسو
اور ہر سنگھار
اور ساون بھادوں کی جھڑیاں
اور مور کی مینھ آؤ، مینھ آؤ .....
برہما اور شکتی کا تصور،
سنگیت میں ڈھل چکا ہے'
برہما راگ ہے'
سرسوتی راگنی،
فضائے بسیط
موسیقی سے گونج رہی ہے" [1]

اس اقتباس کو اگر سجاد ظہیر کی شاعری کے برابر رکھئے تو دونوں میں ہر شق مشترک نظر آئے گی سوائے اس کے کہ اس اکیلے اقتباس میں انسان کے لطیف ترین جوہر شاعری کا اظہار، سجاد ظہیر کی پوری شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن "آگ کے دریا" کی اس نثری عبارت کو جسے سجاد ظہیر کی تقلید میں، تین کی جگہ تیرہ سطروں میں ہم نے لکھ دیا ہے اگر ہم نظم کہنے لگیں تو ہمارا خیال ہے کہ محترمہ قرۃ العین حیدر کو اس سے تکلیف ہوگی لیکن سجاد ظہیر "پگھلا نیلم" کو نظموں کا مجموعہ کہنے پر مُصر ہیں۔

[1] آگ کا دریا از قرۃ العین حیدر۔ ۱۹۵۶-۵۷ء۔ ص ۷۰

'پگھلا نیلم' کے مقدمے میں سجاد صاحب فرماتے ہیں "اپنے شعری مقصود کو حاصل کرنے کے لئے مجھے نئے "آہنگ اور ترنم" کی ضرورت تھی۔" اس نئے آہنگ اور ترنم کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

ہاں! ہاں! میں دہلی سے آیا ہوں،
اور یہ ٹوکیو سے،
مگر تم ہم سے کل مل سکتے تھے،
پیکنگ ہوٹل میں،
رائٹرس یونین میں،
یا بورس پالی دائے کے گھر پر،
یہ تو پاگل پن ہے،
موت کو دعوت دینا ہے،
صفر سے جب پچیس ڈگری ٹمپریچر نیچے ہو" (ماسکو میں تین دن "پگھلا نیلم ص ۳۶)

اگر اس نظم میں آہنگ اور ترنم ہے تو ہمیں ان دونوں لفظوں کے معنی بدلنے ہوں گے۔ اس کے باوجود سجاد ظہیر پگھلا نیلم کی منتشر اور پراگندہ عبارتوں کی شاعری اور نظم کہنے پر بضد ہیں تو کسی دوسرے کو اس پر کیا اعتراض ہو سکتا ہے ہر شخص کو اختیار ہے کہ اپنی اولاد کا جو چاہے نام رکھے۔

پگھلا نیلم ایک اجتہادی اور انقلابی تصنیف ہے اس کا نمایاں رُجحان روایتوں کے سخت جان قلعوں کو جڑ بنیاد سے اُکھاڑ پھینکنے کی طرف ہے۔ روایتیں چاہے ہیئت سے متعلق ہوں یا موضوع سے پگھلا نیلم اُن سے مکمل بیزاری کا اظہار کرتا ہے اور یہ ایک حقیقت ہے کہ اگر اُردو شاعری کی مروّجہ روایتوں سے روگردانی کی جائے تو دوسری زبانوں کے ادب سے استفادے کی تحریک ہوتی ہے جن میں ہندی بھی شامل ہے چنانچہ پگھلا نیلم کی بعض نظموں میں ہندی اثرات کی اس درجہ پذیرائی ہے کہ کہیں کہیں تو اُردو اور ہندی دونوں کو سمو کر ایک کر دینے کا ارادہ صاف طور سے نظر آتا ہے۔ "آج رات" کے عنوان سے جو نظم ہے اُس میں تو اس ارادے کا اظہار بھی ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

....."کب آخر کب، دیس ہمارا اونچا ہوگا؟
ہندی اُردو پنجابی کب، دودھ میں شکر ہو جائیں گی؟

Activate Windows

بھارت ماتا کی ممتا، کب پروان چڑھے گی؟
کب انوپ انمول رتن ساہت کے ہم، چرنوں میں اس کے بھینٹ کریں گے؟
اس یُگ کے کب کالی داس، کبیر۔ میر
میرا تلشی وارث۔ غالب، چمکیں گے آکاش پہ اپنے؟
گھونگھٹ کاڑھے، آنکھ چُرائے۔ چھم چھم کرتی،
سب کے دل کی رانی، کوتیا کب آئے گی؟
فوجیوں کی آشا کی لالی برکھا بن کر،
برسے گی کب، اس دھرتی پر؟ (پگھلا نیلم ص ۹)

ہندی اُردو کو دودھ میں شکر کرنے کی آرزو اس نظم میں صاف طور سے جاری و ساری ہے اور اسی آرزو کا اظہار ایک اور نظم "جئیں یا نہ جئیں" میں بھی ہوتا ہے نظم کے اقتباس پر ہندی اثرات دیکھئے:

شانتی چاہنے سے شانتی نہ ہوگی
بھوک لگنے سے کیا بھوجن مل جاتا ہے؟ دانہ مٹی میں رُل جائے
جل، وایو، سوریہ کرن سے کس بل، پریڑنا محنت سے لیکر، سینے میں بھرے
تب کہیں نرمان شکتی کی
جوالا بھڑکتی ہے..... (پگھلا نیلم ص ۶۳)

ظاہر ہے اس نظم پر جس طرح اُردو کا استحقاق ہے اسی طرح ہندی بھی اس کی ملکیت کی دعوے دار بن سکتی ہے!

سجاد ظہیر کے یہاں ہندی کے آسان اور کثیر الاستعمال الفاظ کے علاوہ ایسے الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں جو عموماً اُردو میں استعمال نہیں کئے جاتے جب ہم پگھلا نیلم میں اُپ ون۔ اہنکار۔ اَرپت۔ انتہ کرن۔ اگنی کنڈ۔ اگادھ سرس راگ۔ اسپرش۔ اُدھار۔ آچار پریورتن۔ بناش۔ بربرتا۔ بھوجن پوشٹک۔ بھارت کلیان۔ بھارت اُتھان۔ پریڑنا۔ پریتن۔ پرمانو شستر۔ پُراتن دیوداد۔ پنچ ورشیہ یوجنا۔ جیون مُدرا۔ جیون سادھن۔ جیون اُپ ون۔ دُربھاگیہ۔ دُکھ دایک۔ دھومر پان نشید۔ درڑ نشچے۔ ریکھا چتر۔ سوریہ کرن سمست منشیہ جاتی سوئم آتما۔ سداچار۔ سواستھ منتری کی ادھیکشتا۔ شانتی وان۔ شانتی پوروک۔ کمپت سور۔

کرونا۔ کٹھورتا۔ کرتیہ پالن۔ کام کرودھ لوبھ ارتھات پاپ کی جڑ۔ کیندریہ منتری منڈل۔ کھادیہ سنکٹ۔ مہان سنگھرش۔ سنشیتا۔ نمرتا۔ نرمان شکتی اور نیائے مارگ جیسے الفاظ پڑھتے ہیں تو مصنف کے زیادہ سے زیادہ ہندی الفاظ کو اُردو ادب سے متعارف کرانے کے رُجحان کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

سجاد ظہیر نے اپنی نظموں میں ہندی کی بڑی پیاری ترکیبیں بھی استعمال کی ہیں۔ انجانی آشائیں (ص ۵۴)۔ اماوس راتریوں کا کالا جادو (ص ۸۶)۔ آشاؤں کے جگ مگ دیپ۔ (ص ۶۰)۔ پریت کی ڈبڈبائی شبنمی آنکھیں (ص ۶۷)۔ پھولوں کی نرم مہکتی شیتلتا، (ص ۶۷)۔ چیتنا کے جگمگاتے ہیرے (ص ۶۸)۔ راگنی کی سسکی (ص ۷۹)۔ رس بھری مدماتی راتیں (ص ۳۹)۔ ریشمی کومل ہری سندرتا (ص ۶۴)۔ سُندر ابھلا شائیں کا سنائیں (ص ۶۰)۔ سورگ کے سنہرے رکھیا چتر (ص ۸۷)۔ شاکیہ مُنی کی وانی (ص ۹۳)۔ کنوار کا تنک کے دُھلے انبر (ص ۸۰)۔ کامناؤں کے سُنہرے تار (ص ۱۱۶)۔ لجا سے چور لتا (ص ۷۳)۔ من کے چنچل سوتے (ص ۷۶) اور من موہک گھڑیاں (ص ۳۹) جیسی ہندی لطافتیں کتاب میں بکھری پڑی ہیں۔

فیض احمد فیض نے گھلا نیلم کی ایک نظم کے بارے میں سجاد ظہیر سے پوچھا تھا کہ "میں یہ جاننا چاہتا ہوں کہ اُس کا نسخہ ترکیب استعمال کیا ہے؟" ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ سجاد ظہیر کی نظموں کا نسخہ ترکیب استعمال چاہے جو ہو لیکن اس میں یونانی ادویہ کے ساتھ آیورویدک اوشدھیوں کا بھرپور استعمال ہے اور کہیں کہیں تو دوا پر اوشدھی غالب نظر آتی ہے!

نواں باب

اُردو میں گیت

گیت شاعری کی حسین ترین صنف ہے ترنم، موسیقی اور غنائیت اس کی امتیازی خصوصیتیں ہیں۔ موسیقی اور گیت میں جان و تن کا رشتہ ہے موسیقی احساس ہے اور گیت اس کا اظہار۔ موسیقی تخیل ہے اور گیت اس کی تشکیل، موسیقی رنگ و بُو ہے اور گیت گُل تر۔ موسیقی کے لئے گیت اور گیت کے لئے موسیقی ایجاد ہوئی یہی وجہ ہے کہ لے اور تال کا کچا شاعر کبھی کامیاب گیت کار نہیں ہو سکتا۔ لیکن موسیقی، موسیقی میں فرق ہے۔ گیت اگر گھرانے کی کرخت اور مردانہ موسیقی کے لئے نہیں بنا بلکہ کیرانہ گھرانے کی نرم و نازک گائکی کے لئے بنا ہے گیت کی موسیقی دُھرپد۔ دھمار اور خیال جیسی بوجھل اور ٹھمری یا پوریا جیسی بھینکر راگنیوں کی متحمل نہیں ہو سکتی ٹھمری اور دادرا جیسی ہلکی پھلکی اصناف اور بھیرویں یا آساوری ٹھاٹھ کی چمکتی بولتی راگنیاں اس کے مزاج کے موافق ہیں۔ گیت برہم پُتر کی دہاڑ نہیں بلکہ جمنا کی نرم روی ہے یہ حلق کی محنت نہیں، ہونٹوں کی جنبش چاہتا ہے گیت کے عناصر ترکیبی میں غنائیت LYRICISM اہم ترین عنصر ہے۔

موسیقی میں بول اور سُر دونوں سماعت کو متاثر کرتے ہیں اسی لئے گیت کی نغمگی میں الفاظ کو بھی بہت کچھ دخل ہے گیت کی خیرینی اور گھلاوٹ کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کے الفاظ مترنم اور شیریں ہوں اور عام بول چال سے بہت دور نہ ہوں عربی فارسی یا ثقیل سنسکرت الفاظ گیت کے لئے سازگار نہیں ہیں۔ بیان کی صفائی بھی گیت کے لئے نہایت ضروری ہے گنجلک بیان گیت کیلئے سم قاتل ہے اس کا اسلوب شاعرانہ اور عروضی قید و بند کا سختی سے پابند نہیں ہے صرف وہی پابندیاں جو شاعر اپنے لئے وضع کرتا ہے گیت کے لئے کافی ہیں۔

ہندی گیت کا قدیم ترین موضوع کرشن بھکتی ہے لیکن اولیں منزلیں طے کرنے کے

بعد ہی گیت ایشور بھکتی کی حدود سے نکل کر شرنگار رس میں ڈوب گیا اور عشق و محبت اس کے موضوعات خصوصی بن گئے۔ چونکہ پریم مارگی تصور کے مطابق شری کرشن حسنِ ازل اور ہر ذرّہ کائنات ان کے عشق میں مضطرب رادھا اور گوپیوں کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں اس لئے واردات عشق میں بھی ہجر و فراق اور ناکامی و اضطراب گیت کے مخصوص موضوع ہوگئے اسی تصور نے ہندی شاعری کو عورت عاشق اور مرد محبوب عطا کیا۔ چونکہ سمندر سے ملنے کی آرزو میں قطرے کی قسمت ہمیشہ اضطراب و بے قراری ہے اس لئے ہندی شاعری اصلاً مرد محبوب کے عشق میں عورت عاشق کے ہجر و فراق کی داستان ہے۔ سمترانندن پنت نے ہندی شاعری کی اسی خصوصیت کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

ویوگی ہوگا پہلا کوی　　آہ سے اُپجا ہوگا گان
اُمڈ کر آنکھوں سے چُپ چاپ　　بہی ہوگی کوتا انجان!

ویوگ کا یہی رُجحان گیت کا اصل مزاج ہے یا یوں کہئے کہ گیت کا اصل موضوع عورت کی زبان سے اس کے ویوگ (فراق) کی داستان ہے لیکن زمانہ کے ساتھ ساتھ موضوع میں وسعت ہوتی گئی اور آج گیت میں تاج محل سے لے کر سُرخ سویرا تک ہر تصور مقبول و منظور ہے۔

گیت کسی طویل داستان کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ وہ کسی احساسِ واحد کا، کسی جذبۂ لمحاتی کا، کسی وجدانی تاثر کا بیان ہے وہ صرف ایک مرکزی خیال کا مرقع ہے جو عموماً گیت کے پہلے مصرع میں بیان کر دیا جاتا ہے جسے بار بار دُہرایا جاتا ہے (اصطلاحاً اُسے ٹیک کہتے ہیں) باقی گیت اسی مرکزی خیال کا پھیلاؤ ہوتا ہے۔ اس طرح گیت کی ایک اور خصوصیت اس کا اختصار ہوتی ہے گیت کسی موضوعاتی نظم کی طرح طویل نہیں ہو سکتا اسی لئے فراق گورکھپوری کی نظم 'دھرتی کی کروٹ' یا 'ہنڈولا' کو ہیئتی اعتبار سے گیت نہیں کہا جا سکتا۔

گیت کی ایک اور اہم خصوصیت اُس کی داخلیت SUBJECTIVITY اور مرکزی انفرادیت INDIVIDUALISM ہے گیت شاعر کے اپنے انفرادی احساس کی آواز ہے اس کے اپنے دل کی بھڑاس ہے یہ وہ آتشِ دروں ہے جو کسی اور کو جلانے کے لئے نہیں بلکہ اپنے آپ جلنے کے لئے روشن کی گئی ہے۔ کسی دوسرے کا جامہ پہن کر اس کے کردار کی نقالی کرنا گیت کار کا نہیں ناٹک کار کا کام ہے ناٹک دوسروں کو دکھانے کے لئے لکھا جاتا ہے لیکن گیت

Activate Windows

سُنانے کے لئے نہیں خود سُننے کے لئے لکھا جاتا ہے ایک کامیاب گیت وہی ہے جسے کہنے کے بعد خود گیت کار کو آسودگی حاصل ہو شاعر نے جو کچھ کہا ہے اگر سُننے والا بھی سمجھے کہ یہی میرے دل میں ہے تو یہ تقریر کی لذت سہی لیکن گیت کا اصل مقصد نہیں ہے۔

گیت کی ان خصوصیات کے بیان کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ "گیت شاعرانہ اور بے جا عروضی قید و بند سے آزاد، ترنم اور غنائیت سے بھرپور ایک ایسی مختصر نظم ہے جس میں شاعر اپنے کسی انفرادی احساس یا داخلی جذبہ کو سہل اور شیریں الفاظ میں بیان کرتا ہے"۔ ظاہر ہے گیت کی یہ کوئی منطقی تعریف نہیں ہے لیکن اس میں گیت کی بنیادی خصوصیات کا بیان آجاتا ہے۔

گیت کی تاریخ: گیت اُردو ادب کو ہندی کی دین ہے۔ ہندی والے گیت کی قدامت کو رگ وید تک لے جاتے ہیں سام وید میں تو صریحی طور سے گیت کے نقوش ملتے ہیں۔ بودھ ادب میں بھی گیت زمانۂ قدیم سے نظر آتے ہیں ایک ہندی محقق ڈاکٹر رام سروپ آریہ بودھوں کی تھیرگا تھاؤں کو گیت ہی میں شامل کرتے ہیں[1] پراکرت اور اپ بھرنش میں بھی گیتوں کی روایت نہایت مقبول رہی ہے۔ سدھوں کی بانی میں بھی گیت شامل ہیں لیکن گیت کا نقطۂ معراج سنسکرت شاعر جے دیو کے گیت گوبند کی شکل میں دکھائی پڑتا ہے۔ جے دیو نے ہلکی پھلکی بحروں کو گیت کے لئے مخصوص کر کے اپنے گیتوں میں ایک آفاقی شیرینی اور جمالیاتی تصور کو سمو دیا انھوں نے رادھا کرشن کی لیلاؤں کا ایسا حسین اور جیتا جاگتا مرقع کھینچا کہ آنے والے شاعروں کے لئے وہی گیت کا نمونہ قرار پایا۔ ان کے گیتوں میں شرنگار رس کی دھارا سبھی نظر آتی ہے۔ جے دیو کی صحیح تقلید میتھلی کے شاعر ودیاپتی نے کی جو اپنے گیتوں کی غنائیت اور شیرینی کی وجہ سے جے دیو ثانی کہلائے ان کے یہاں شرنگار رس کا رنگ نہایت تیز ہے اب تک کرشن لیلا حقیقت کے پردے میں مستور تھی انھوں نے حقیقت کے پردے کو اُٹھا کر پہلی مرتبہ اسے مجاز کے سانچے میں ڈھال دیا۔

ہندی میں سورداس گیت کے بادشاہ نہیں شہنشاہ ہیں۔ پریم دوانی میرا کو تو اس کی بھکتی اور پریم سے شرابور گیتوں نے بقائے دوام بخش دی ہے۔ ہندی کے

---

[1] 'بھر مر گیت' از ڈاکٹر رام سروپ آریہ۔ سنہ ۱۹۶۳ء ص ۴۵

بھکتی کال (قریب ۱۳۱۸ء-۱۴۴۳ء) میں گیتوں کی باڑھ سی آگئی۔ کبیر کے گیتوں کو خود ایک منفرد حیثیت حاصل ہے اُن میں ہٹھ یوگ کے خشک فلسفے کا گہرا اثر ہے اور غنائیت کی عموماً کمی ہے لیکن انھوں نے بھی ایشور کو پتی مان کر اس کے ہجر و فراق میں گیت لکھے ہیں۔ کبیر کے بعد دادو۔ ملوک داس۔ سندر داس اور گرو نانک کے یہاں بھی گیت ملتے ہیں لیکن ان میں شرنگار رس کی بجائے مذہبی اور اصلاحی رنگ نمایاں ہے اور گیت کی اصل فضا نہایت ہلکی ہے ہندو سنتوں کی نرگن دھارا نے گیت کی ترقی میں عملاً کوئی حصہ نہیں لیا جب کہ سگن دھارا نے دل کھول کر گیت کو اپنایا۔ بھگوان رام چندر کے اُپاسکوں میں تلسی داس نے بھی کثیر تعداد میں گیت لکھے ان کی گیتاولی اور وِنے پتر کا کے گیتوں کو ہندی ادب میں نہایت معزز مقام حاصل ہے۔ موجودہ دور کی ہندی شاعری پر تو گیت بُری طرح چھایا ہوا ہے آج کا شائد ہی کوئی ہندی شاعر ایسا ہوگا جو گیت نہ لکھتا ہو۔ ہندی کی "چھایا وادی کویتا" تو گیت ہی گیت ہے۔ گیت کی ہیئت اور موضوع میں ہر طرح کی آزادی برتی جا رہی ہے گیت آج شاعرانہ تجربوں کی آماجگاہ بنا ہوا ہے۔ گیت آج ہندی شاعری کی سب سے نمایاں صنف ہے!

اُردو میں گیت کی روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنی اُردو نظم کی۔ شروع میں اُردو اور ہندی دونوں کی شاعری میں سوائے رسم خط کے کوئی فرق نہ تھا اس لئے اُردو شاعری میں بھی شروع سے ہی گیت نظر آتا ہے امیر خسرو سے متعدد گیت منسوب ہیں ان کے ایک گیت کا نمونہ یہ ہے:

موراجوبنا نویل راکھیو ہے گلال — کیسی کر دینی بکس موری مال
چوریاں پھوروں پلنگ پہ ڈاروں — اِس چولی کو دوں گی میں آگ لگائے
سونی سیج ڈراون لاگے — برہا اگن موہے ڈس ڈس جائے

..... موراجوبنا نویلا.....[1]

اگر یہ گیت واقعی امیر خسرو کا ہے تو اس کی ترقی یافتہ شکل کو دیکھ کر یہ کہنا پڑیگا کہ امیر خسرو سے بہت پہلے سے گیت لکھے جاتے ہوں گے۔ امیر خسرو کی مشہور ریختہ غزل کے ہندی مصرعے بھی گیت کے بے پناہ اثر کی غمازی کرتے ہیں۔

---

[1] "امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری" از ڈاکٹر شجاعت سندیلوی ۱۹۶۱ء۔

سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
کسے پڑی ہے جو جا سُناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

ان مصرعوں میں مکمل طور سے گیت کی فضا موجود ہے۔ انداز بیان، تصور اور الفاظ ہر چیز سے گیت کا رنگ ٹپکتا ہے۔

اُردو شاعری کا مرکز ثقل جب دکن کو منتقل ہوا تو وہاں بھی گیت یا گیت سے ملتی جُلتی نظمیں اور غزلیں لکھی جاتی رہیں۔ وہاں پہلی دفعہ اُردو شاعری کے لئے عربی بحریں اختیار کی گئیں اور شعرا اپنے کلام کو غزل۔ خیال اور عقدہ وغیرہ جیسے ناموں سے موسوم کرنے لگے لیکن اُن کی عمومی فضا گیت سے بالکل قریب رہی چنانچہ میراں جی کی تصنیف "خوش نامہ" میں بھی گیت کے تمام عناصر موجود ہیں نظم کا عام رنگ یہ ہے:

کبھی نہ رنگی مہندی رنگوں، پھولوں باس نہ آیا — رنگ نہ رنگیا دنتواس کے بھی نہ ہلدوں کایا

شاہ برہان الدین جانم کے کلام پر بھی گیت چھایا ہوا ہے مثلاً ان کی نظم جسے وہ خیال کہتے ہیں دیکھیے:

نس دن جاگے برہا ماری نہ نیند دیکھے نین پرے — قول پیا تج آس لگی من، آس لگی تجھ پاس رہن[1]

اور یہی حال قاضی محمود دریائی کے اس عقدے کا ہے:

نر دوکھی جگ کوئی نہیں، دُکھ بھریا ہے سب کوئی رے[2]

محمد قلی قطب شاہ معانی کے یہاں تو غزلوں پر بھی گیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ "بسنت کھیلیں عشق کی آپیارا۔ تمھیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا"[3] والی ساری غزل پڑھ جائیے اس میں گیت کے تمام عناصر موجود ہیں۔ اور یہی حال وجہی کی اس غزل کا ہے۔ عورت کی طرف سے تخاطب نے اسے گیت کے بالکل قریب کر دیا ہے:

پیو اپنے کوں تک آج میں نس سپنے دیکھی سوے کر
جب پیو چلیا سٹ سیج منج تب سوے اٹھی روے کر

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب نورس تو مختلف راگ راگنیوں میں بندھے ہوئے گیتوں کا ہی مجموعہ ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی کے یہاں بھی بہت سے گیت موجود

---

[1] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو حصہ اول ص ۲۳۰۔ [2] ایضاً ص ۱۱۹۔ [3] معانی سخن ص ۴۴۔

Activate Windows

ہیں اُس کی برہنی "کوئی جاؤ کہو مجہ ساجن سات" گیت کا بہترین نمونہ ہے اس کے علاوہ ان کے کلام میں مختلف راگ راگنیوں کے تحت بھی بہت سے گیت دئے ہوئے ہیں۔

ولی نے دہلی کی درباری فضا سے گہرا اثر قبول کیا دہلی میں اس وقت "شاعری" فارسی شاعری کے مترادف تھی اُردو اور ہندی کی سمتیں مختلف مقرر ہو چکی تھیں اُردو شاعری سے ہندی عناصر کے سقوط کا عمل شروع ہو چکا تھا پھر بھی ولی کا کلام گیت کے اثرات سے معرّا نہ رہ سکا ان کے کلام میں اس قسم کے اشعار عام ملتے ہیں :

پریت کی جوگنٹھا پہنے اُسے گھر بار کرنا کیسا — ہوئی جوگن جو گئی پی کی اُسے سنسار کرنا کیسا
نہیں کئی دھرم دھاری جو ہے پیتم سوں سمجھا کر — کہ دُکھیا کوں دکھی ہی سوں اتا بیزار کرنا کیسا

اٹھارھویں صدی عیسوی میں اُردو ادب کے رُجحانات گیت کے لئے سازگار نہ تھے لیکن اُنیسویں صدی کے اوائل میں ہی انشا کی رانی کیتکی میں صراحتاً گیت کے عنوان سے یہ چھند ملتا ہے :

جب جھاڑ کریل کی کنج کوں ہری دوار کا جیوماں جائے چھئے
کل دھوت کے دھام بنائے گھنے مہراجن کے مہراج بھئے

نظیر اکبرآبادی کی متعدد نظمیں گیت سے متاثر ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی نظم جوگن کا ایک بند دیکھئے :

ساری بیت میری گئی اے مرے ساجن تجھ پر — مال وزر وار دیا اور تن و من تجھ پر
ایک حیران پڑی پھرتی ہوں بر وگن تجھ پر — چھوڑ کر ماتا پتا کو ہوئی جوگن تجھ پر
ایک تو ہی نہ ملا اے مرے ساجن جوگی

اس نظم کی ہیئت گیت سے بالکل مختلف ہے لیکن اس کا موضوع گیت کی زن مہجور کے دل کی پکار ہے اور تصوّر تو بالکل گیت سے متاثر ہے۔

اُنیسویں صدی عیسوی کے وسط میں موسیقی سے بھرپور لکھنؤ کی فضاؤں میں پہنچ کر ایک دفعہ گیت پھر اُبھرا۔ واجد علی شاہ، ان کی بیگم بادشاہ محل عالم اور ایک رئیس والا قدر مرزا کدر پیا کے یہاں گیت نقطۂ معراج پر پہنچ گیا ۱۸۵۳ء میں امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں میں گیت اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نظر نواز ہوتا ہے۔ اسی زمانے میں بمبئی کی پارسی تھیٹر کمپنیاں معرضِ وجود میں آئیں ان کے ابتدائی ناٹکوں میں تو

Activate Windows

گیتوں کی بھرمار ہوتی تھی لیکن اُن گیتوں میں بیشتر گیت کی اصل نرمی و لوچ مفقود تھی ان کی موسیقی میں گیت کا امتزاج نہیں بلکہ انگریزی طرزوں کی گھر گھراہٹ شامل ہو گئی یوں سمجھئے ان میں بھارت ناٹیم کی مُدراؤں کی جگہ 'راک این رول' کی کود پھاند نے لے لی پھر بھی اُن ناٹکوں کے بہت سے گیت بلند سے بلند مرتبے کے مستحق ہیں مثلاً آغا حشر کاشمیری کا گیت 'چھین چلا من بانسری والا' جو بلوا منگل کے آخری سین میں شامل ہے، صفِ اول کے گیتوں میں شمار ہوتا ہے۔ پارسی ناٹکوں کے آخری دَور میں گیت پختگی کو پہنچ چکا تھا گیت کی روایت ان ناٹکوں میں مستقل طور سے اس وقت تک قائم رہی جب تک سینما اور ریڈیو نے خود ان کمپنیوں کو موت کی نیند نہ سُلا دیا۔ واجد علی شاہ۔ بیگم عالم۔ کدر پیا۔ امانت۔ مداری لال کے گیتوں کے نمونے اور پارسی تھیٹر کے ناٹکوں میں مشمولہ گیت متعلقہ ابواب میں دئے جا چکے ہیں۔ ریڈیو اور سینما نے فلمی گیتوں کی صورت میں گیت کو ایک نیا موڑ دیا۔ آج ریڈیو اور سینما پر گیت مکمل طور سے چھایا ہوا ہے عہد حاضر میں گیتوں کا سب سے بڑا ذخیرہ فلموں اور ریکارڈوں کی صورت ہی میں محفوظ ہے!

گیت کو ادبی صنف کی حیثیت سے اُردو میں رواج دینے کی کوششوں کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کا نام بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا انھوں نے عربی بحروں کی بجائے ہندی اور ہندی سے ماخوذ بحروں کے استعمال پر زور دیا اور اُردو شاعری کو غزل کے دامِ تزویر سے چھڑا کر گیت کی آزاد فضاؤں میں ترنّم و رقصاں دیکھنا چاہا لیکن بدقسمتی سے جوشِ وارفتگی میں عظمت اللہ خاں گیت کی بنیادی خصوصیت ترنّم و غنائیت سے بچھڑ کر ماتراشماری کے چکر میں پڑ گئے اور قدم قدم پر لڑکھڑانے لگے پھر بھی سُریلے بول میں انھوں نے متعدد نظمیں ایسی لکھیں جن میں عورت کی جانب سے تخاطب، ہندی الفاظ کے استعمال اور فراق و مایوسی کے بیان کی وجہ سے مکمل طور سے گیت کی فضا موجود ہے۔ "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا"[1] اور "وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے"[2] مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔

اُردو شاعری ایک زمانہ سے مردِ عاشق اور مردِ معشوق کی داستانِ عشق رہی ہے اُردو شاعری کا یہ بنیادی تصور گیت کی فضا کے صریحاً منافی ہے۔ لکھنوی شاعری میں عورت آئی لیکن وہ ایک آلۂ تفریح اور بازاری عورت بن کر سامنے آئی 'پلنگ بولا' اور 'کھولا ازار بند'

---

[1] سُریلے بول، ص ۶۵۔ [2] سُریلے بول ص ۹۸۔

جیسے ردیف قافیوں والی غزلوں میں تو وہ کھپ سکتی تھی لیکن خود اپنے پردیسی پریتم کی برہ اگنی میں چپکے چپکے سُلگنے والی گیت کی عصمت مآب عورت سے وہ کوسوں دور تھی۔ اختر شیرانی نے پہلی مرتبہ اُردو شاعری کو مرد محبوب کے چنگل سے نجات دلا کر عورت محبوبہ عطا کی۔ انھوں نے فرضی سلمیٰ۔ ریحانہ اور عذرا کی تخلیق کر کے اِن کے اِرد گرد عشق و محبت کا ایسا دلفریب تانا بانا بُنا کہ اُردو شاعری میں عورت محبوب منظور و مقبول ہو گئی۔ لڑکی کی محبت کو رومان کا نام دے کر انھوں نے سلمائے گجرات۔ سلمائے لکھنؤ سلمائے ٹونک۔ سلمائے پنجاب۔ سلمائے سندھ غرض ہر صوبے کی سلمیٰ کو اُردو ادب سے روشناس کرایا۔ اختر شیرانی نے اِن سلماؤں کے پردے میں 'بستی کی لڑکیوں'، 'دیہاتی لڑکیوں'، اور 'جوگن' کے عنوان سے بہت سے گیت لکھے۔ اس طرح اُردو شاعری کو ہندی برہن۔ برہ گن کی زبان سے کہے گئے گیتوں کے لئے تیار کرنے میں اختر شیرانی نے بڑا کام کیا۔ اختر کی بحریں اور الفاظ عموماً ہندی سے دور اور فارسی سے قریب ہیں پھر بھی اُن میں گیت کی فضا بڑی حد تک موجود ہے۔ اُن کے ایک گیت میں فارسی اور ہندی کا امتزاج دیکھیے:۔

اے عشق کہیں لے چل، اس پاپ کی بستی سے — نفرت گہِ عالم سے، لعنت گہِ ہستی سے
ان نفس پرستوں سے، اس نفس پرستی سے — دور، اور کہیں لے چل، اے عشق کہیں لے چل
ہم پریم پجاری ہیں تو پریم کنھیا ہے — تو پریم کنھیا ہے، یہ پریم کی نیا ہے
یہ پریم کی نیا ہے، تو اس کا کھیوّا ہے — کچھ فکر نہیں لے چل، اے عشق کہیں لے چل

اختر شیرانی کے ساتھ حفیظ جالندھری کا نام بھی ذہن میں آتا ہے حفیظ مشاعروں کو ہمیشہ ترنم بلکہ گلے بازی کے بل پر لوٹ لینے کے قائل رہے ہیں اُن کے اسی شوق نے ان کے گیتوں کو جنم دیا اور اس طرح جنم دیا کہ اگر وہ اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو صرف گیت کے لئے وقف کر دیتے تو اُردو میں ان کے مقابلے کا گیت کار مشکل سے نظر آتا۔ لیکن وہ میراجی کی طرح فطری نہیں بلکہ اکتسابی گیت کار ہیں وہ غزل۔ مثنوی۔ قطعات نظم اور گیت ہر صنف کے مردِ میدان ہیں پھر بھی ان کے گیتوں میں نرمی۔ گھلاوٹ اور غنائیت سب کچھ ہے انھوں نے ہندی گیت سے دل کھول کر استفادہ کیا اور ہندی تصورات

۱۔ "اختر شیرانی" انتخابِ کلام۔ انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۵۸ء ص ۹۔

کو اپنے گیتوں کا موضوع بنایا۔ ان کے ایک مشہور گیت کا اقتباس دیکھیے:۔

جھوٹا سب سنسار، پیارے، جھوٹا سب سنسار
موہ کا دریا لوبھ کی نیا، کامی کھیون ہار — موج کے بل پر چل نکلے تھے آن پھنسے منجدھار
جھوٹا.....

تن کے اُجلے من کے میلے — دھن کی دُھن رسوار
اوپر اوپر راہ بتائیں — اندر سے بٹ مار، پیارے، جھوٹا سب سنسار

(پریت کے گیت ص ۵)

اُردو گیت کی تاریخ میں سب سے اہم نام میراجی کا ہے۔ میراجی کی زندگی ایک مکمل المیہ ہے۔ میرا سین سے اُن کی ناکام محبت نے نہ صرف انھیں اُن کا تخلص عطا کیا بلکہ انھیں ایک حقیقی گیت کار بنا دیا اُن کے گیت جگ بیتی نہیں آپ بیتی ہیں۔ اُن کے گیتوں کا دھیما دھیما لہجہ اُن کے بجھے ہوئے دل کی کسک کی خاموش آواز ہے۔ اُن میں شعلے یا شرارے نہیں بلکہ راکھ اور دُھواں ہے۔ ہندی کے کومل شبد اور ہندی کوتا کی گہری چھایا نے اُن کے گیتوں کو ایک منفرد حیثیت عطا کر دی اُن کے گیتوں کا تجزیہ کرنا انھیں مجروح کرنا ہے۔ خود میراجی نے کہا ہے "گیت چمپا کی کلیاں نہیں لاجونتی کے پھول ہیں ہاتھ لگاؤ مُرجھائے گیتوں کی چھان پھٹک رس کی بیرن ہے"۔[۱] اس لئے اُن کے گیتوں کی چھان پھٹک کی بجائے اُن کا ایک گیت ملاحظہ فرمائیے:

چنچل، ہنس مکھ ناری، پل میں، دُکھ کی یاد بھلا دی
تیکھی چتون گہرا کاجل — کومل آنچل اُڑتا بادل
انگ انگ لہراتی دوڑی، چنچل ہنس مکھ ناری — جیوتی ماتھے کے آنکھ کی، کیسو پر چھائیں ناگن کی!
ہلکے آشا بس کی ماری، چنچل ہنس مکھ ناری — بات کا رس برکھا ساون کی، روپ کے گیت میں تان جیون کی
استھائی انترہ سنچاری، چنچل ہنس مکھ ناری — اندر بھا کی بہتی دھارا، گیت بھی پیارا، ناچ بھی پیارا
پل پل چھن چھن شو بھا نیاری — چنچل ہنس مکھ ناری .....

گیت دورِ حاضر میں اُردو شاعری کی بڑھتی پھیلتی صنف ہے پاکستانی شعرا گیت کی ترویج میں اور اسے ہندی کے قریب لانے میں ہندوستان کے شعرا سے کہیں بڑھ چڑھ کر حصہ

۱۔ میراجی کے گیت، مکتبہ اُردو لاہور ص ۱۰۔ ۲۔ میراجی کے گیت ص ۵۶۔

Activate Windows

لے رہے ہیں۔ آج کے پاکستانی شعراء کے گیت مولوی عبدالحق کے اس دعویٰ کا کہ "اُردو نے پاکستان بنایا" ایک کرارا اور خیال انگیز جواب ہیں۔ ان شعراء نے اُردو گیت کو اس دھرتی سے اُبلتے ہوئے آبشاروں کا نغمہ بنا دیا۔ اُن میں متھرا اور بندرابن کے نظارے۔ جمنا تٹ اور پنگھٹوں کی اٹکھیلیاں۔ رنگ اور گلال۔ رادھا اور کرشن۔ برج اور گوکل غرض ہر وہ چیز جس نے ہندی گیت کو بنایا سنوارا نہایت نکھرے ہوئے روپ میں ملتی ہے۔ پاکستانی شعراء میں بھی سب سے سہانے اور مترنم گیت ناصر شہزاد نے لکھے اُن کے گیتوں میں عرب و فارس کی نہیں بلکہ اسی دھرتی کی سوندھی سوندھی بو باس گھلی ہوئی ہے اُن میں اسی دیس کے پربت۔ ساگر۔ ندی۔ جنگل اور جھرنوں کے سائے نظر آتے ہیں ناصر شہزاد اپنے گیتوں کی رانی کو چندر وتی۔ مدھ ونتی۔ مادھوری۔ گوری۔ منوہر کامنی۔ روپ وتی اور روپ منوہر نار کہہ کر پکارتے ہیں۔ اُن کی اس رانی کی جھلک دیکھنی ہو تو "چاندنی کی پتیوں"[1] میں جھانک کر دیکھیے، اُس کا روپ رنگ کچھ اس طرح کا ہے:

اِندر دھنش سا نرمل مکھڑا پھول سے کومل گات (ص ۲۰)
ہونٹھ گلاب کی کھلتی کلیاں چھب موہن متواری (ص ۲۲)
انکھین میں کجرا ڈارے چندن سے مانگ بھرے (ص ۱۴)
مدھر ملن کا امرت پی کر (ص ۳۸)۔

بیٹھ کے چاند کے نرمل رتھ پر (ص ۴۶) دیپ جلانے جاتی ہے (ص ۲۶)

ناصر شہزاد کے گیت شرنگار رس میں شرابور ہیں اُن میں ہندی الفاظ اور ہندی تصورات کے ملاپ کا نمونہ دیکھیے۔

کیسی بسنت سہائے سکھی ری کیسی بسنت سہائے
پیڑوں کی نرمل چھیا میں مند پون اِٹھلائے کیسی بسنت سہائے
پریتم کے سنگ ہولی کھیلیں گاؤں کی رتنا ریں امرت رس کی پھواریں
من آنگن میں پھول کھلائیں نیور کی جھنکاریں بان لگن کے ماریں
باغ میں کھلتی مادھوری کی ڈار ڈار لہرائے مست سگندھ برسائے کیسی بسنت سہائے
(ص ۴۴)

---

[1] چاندنی کی پتیاں از ناصر شہزاد مکتبہ ادب جدید لاہور ۱۹۶۵ء

اس گیت کے بارے میں یہ کہنا غیر ضروری ہے کہ عمومی فضا۔ ہیئت۔ تخیل اور الفاظ کے اعتبار سے یہ مکمل طور سے ہندی سے متاثر ہے۔ یہی حال ان کے گیت "چندن کے جھولے جھلائیں سکھی ری، ندیا کے اس پار رے" (ص ۵۶) کا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُردو گیت میں آج ناصر شہزاد کی بلندیوں کو چھونے والا شکل سے نظر آتا ہے۔

اُردو گیت کے بارے میں ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ اس کا موضوع عارض و رُخسار تک محدود ہے۔ صحیح یہ ہے کہ آج اُردو گیت نے زندگی کے ہر پہلو کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ ایک طرف اس میں بزم کی شاخِ گل ہے تو دوسری طرف رزم کی تلوار بھی ہے اس میں حبِ وطن کے نغمے بھی ہیں اور چینی اور پاکستانی حملوں کے خلاف تلواروں کی جھنکار بھی۔ اِس میں نکہتِ یاسمن بھی ہے اور بارود کے بھبکے بھی۔ غمِ جاناں بھی ہے اور غمِ دوراں بھی۔ مناظرِ فطرت۔ نظامِ معاشرت۔ سرمایہ و محنت۔ یادِ ماضی اور نوید مستقبل۔ غرض زندگی کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جو آج کے اُردو گیت کی دسترس سے باہر ہو لیکن گیت بہرحال شرنگار رس کی صنف ہے اور غمِ فراق اس کا مخصوص موضوع ہے اُردو گیت میں بھی یہ تصور نہایت مقبول ہے چند نمونے ملاحظہ فرمائیے:۔

کب آؤ گے پریتم پیارے کب آؤ گے پریم دوارے
رہ گئے پاؤں چلتے چلتے تھک گئیں آنکھیں رستہ تکتے کب آؤ گے پریتم پیارے
ایک کنارے محل تمہارے ایک طرف ہم پیت کے مارے
بیچ میں ندی تُند ہوائیں کیسے آئیں کیسے جائیں کب آؤ گے (پروفیسر تاثیر)[1]

کیسے رہوں من مارے شیام بدیس سدھارے
کالی گھٹا پورب سے آئی، آئے رے بادر کارے
رِم جھم رِم جھم مینھا برسے، کیسے رہوں من مارے شیام....
گھور گرج اور کڑک چمک میں، دھیان نہیں کچھ اپنا
ہولی دیوالی گرمی جاڑے، بیت گئے جیسے سپنا۔ شیام بدیس...

---

[1] پریت کے گیت، ص ۱۹۔

سندر روپ دکھادو اپنا، آؤ آؤ آؤ — تن من دھن بیکار ہے تم بن اپنا دیس بساؤ
پیتم چاند پیارے کیسے رہوں من مارے — شیام بدیس سدھارے

(سید مقبول حسین احمد پوری)[1]

یہ پریت کے گیت ہیں اِن میں من کی ہی نہیں تن کی بھی پکار شامل ہے۔ پردیسی پر پیتم کا انتظار اور اس پر کالے بادلوں اور گھٹاؤں کی نشتر زنی۔ آخر برہن اس پریت کو کوسنے لگتی ہے اور کہتی ہے:

پریت ہے من کا روگ، سکھی ری — پریت ہے من کا روگ
انگ ہے اگنی نینن پانی — بولت ہیں سب وِشس کی بانی
دیوگ میں بیتی جات جوانی — آئی کٹھن سنجوگ — سکھی ری پریت ہے من کا روگ

(احسان دانش)[2]

لیکن پریت کی ریت بھی عجیب ہے۔ پریت سے بیزاری کی شکایت اگر کسی سے کی بھی جاسکتی ہے تو صرف پریتم سے۔ ورنہ من ہی من گھٹ گھٹ کے مرنا اور مُنھ سے کچھ نہ کہنا بھی یہاں کی ریت ہے:۔

یہ ہے پریت کی ریت، اے پیتم، — بُری بلا ہے پریت
برہ کے دُکھ ہنس ہنس کر سہنا — مُنھ سے کوئی بات نہ کہنا
کم کم ملنا، چُپ چُپ رہنا — یہ ہے پریت کی ریت، اے پریتم
ڈوب چلے آکاش پہ تارے — درشن پیاسے پیتم پیارے

(حفیظ ہوشیار پوری)

بکھ کھڑے ہیں جی کو ہارے۔ پریت کی ہار ہے جیت۔ اے پیتم۔۔ (بُری بلا ہے پریت)[3]

ہندی گیتوں میں بھونرا۔ کوئل، پپیہا اور مور ہمیشہ نہایت مانوس و مقبول رہے ہیں۔ عشق و حُسن کی کہانی میں ان سے علامتی کرداروں کا کام لیا جاتا ہے۔ وئل کی کوک، پپیہے کی 'پی کہاں' اور ساون کی گھنگھور گھٹاؤں میں مور کا رقص، پریتم پیارے

[1] ۔ گیت مالا ۔ مرتبہ صلاح الدین احمد بار اول ۔ ص ۲۷ ۔ [2] ۔ پریت کے گیت ص ۲۱
[3] ۔ گیت مالا مرتبہ صلاح الدین احمد اور میراجی بار اول ص ۹۔

کے دیوگ میں برہن کے دل پر نمک پاشی کا کام کرتے ہیں۔ بھونرا کبھی پھول پھول کا رس لینے والا ہرجائی ہے تو کبھی اُسے بھی پریت کا مارا سمجھ کر ہمدردی کا مستحق سمجھا جاتا ہے۔ ہندی کے یہ علامتی کردار اُردو گیت میں بھی مقبول و منظور نظر آتے ہیں۔ ذرا بھونرے کو ایک گیت میں ملاحظہ کیجئے:

بھونرے کیوں ڈولے تو بَن میں — آگ لگی کیا تیرے من میں؟
بستی سے کیوں مُنھ کو پھیرا — جنگل میں کیوں ڈالا ڈیرا؟
کیا دُکھ ہے تجھ کو جیون میں — بھونرے کیوں ڈولے تو بن میں

(راجندر لال راجن)[1]

ساغر کی شکنتلا میں بھی دو گیتوں کا مخاطب بھونرا ہے۔ کیوں جی بھونرے کیوں تکلیف اُٹھاتے ہو، اور سُن تو بھونرے۔[2]

اندر جیت شرما نے پپیہے، اور مقبول حسین نے کوئل کو گیتوں میں اپنایا ان کے مختصر اقتباس دیکھئے:۔

پپیہا۔ کوک پپیہے کوک،

کیسا تیر برہ کا لاگا، گیا کلیجہ چیر — یاد پیا کی آئے جس دم، جل جل اُٹھے شریر
میرے دل کی ہوک ہے پیارے، تیرے دل کی کوک۔ کوک پپیہے کوک (اندر جیت شرما)[3]

کوئل سُندر سے سُہانے دن، آئے وہی پُرانے دن، بولی کوئل کو ہو کو
دل میں کیوں یہ ہوک اُٹھی ہے — کس کے کارن لوک اُٹھی ہے
کو ہو کو ہو، کو ہو کو ہو کو — (مقبول حسین احمد پوری)[4]

حبِ وطن بھی اُردو گیتوں کا محبوب موضوع رہا ہے اُردو شاعروں نے دل کی گہرائیوں سے اپنے وطن کی عظمت و محبت کے گیت گائے ہیں۔ اُن میں عموماً ہندوستان کی عظمتِ رفتہ کا بیان اور ہندی تصورات سے قربت کا رُجحان ملتا ہے۔ دو نمونے دیکھئے:

[1] ۔ پریت کے گیت ص ۶۳ ۔ [2] ۔ شکنتلا (منظوم) از ساغر نظامی ۱۹۳۶ء ص ۱۹۳
[3] ۔ گیت مالا ص ۳۲ ۔ [4] ۔ گیت مالا ص ۳۴۔

Activate Windows

زندہ باد اے وطن میرے پیارے وطن

تجھ پہ شنکر کے ڈمرو کی آواز ہے　　کرشن کی بانسری کا مدھر ساز ہے
مینکا کا حسیں رقص پرواز ہے　　تیرے نغمے میں رادھا کے دل کی لگن
زندہ باد اے وطن میرے پیارے وطن　　(صابر نیازی[1])

یہ ہے میرا ہندوستان میرے سپنوں کا جہان　　اس سے پیار ہے مجھ کو
ہنسنا گانا جیون اس کا دھوم مچائے موسم　　گنگا جمنا کی لہروں میں سات سروں کے سرگم
تاج۔ الورا۔ جیسے سُندر تصویروں کے البم　　یہ ہے میرا ہندوستان .....
غالب اور ٹیگور یہیں کے تیرا۔ تلسی داس
یہیں ہوا تھا سچائی کا گوتم کو احساس
یہیں لیا تھا ساتھ رام کے سیتا نے بن باس　　یہ ہے میرا ہندوستان (زبیر رضوی[2])

گیت کے ان روایتی موضوعات کے علاوہ اُردو گیت میں وقت کی آواز بھی بھرپور طور سے سُنائی دیتی ہے تقسیم ملک پر آنسو بہاتے ہوئے سوامی مارہروی نے بڑے دردانگیز لہجے میں اسے ہندو اور مسلمان دونوں کا زیاں بتایا۔ انھوں نے 'ہار جیت' کے عنوان سے ایک گیت لکھا جس کا پہلا اور آخری شعر یہ ہے:۔

پربت سے اِک سوامی اُترا دلی دیش پدھارا　　انگ بھبھوت اور شیش جٹائیں مہکت پھول ہزارا
.... اجگر اجگر پنچ جُڑے ہیں گھر کا ہے بٹوارا　　بھارت ماتا تمھاری پوچھیں۔ کوجیتا۔ کو ہارا[3]

چینی اور پاکستانی جارحیت کے موقع پر تو اُردو گیت کاروں نے چنگ و رُباب پر شمشیر و سناں کو ترجیح دی اپنے وطن کے مقدس چراغ کو ظلم و استبداد کے جھونکوں سے بچانے کے لئے وہ سینہ سپر ہو کر سامنے آئے۔ مخدوم محی الدین نے بڑھ کے "کہو ہندوستان کی جے۔ کہو ہندوستان کی جے" کا نعرہ لگایا اور ساحر لدھیانوی نے حریف کو یوں للکارا:۔

---

[1] ۔ مطبوعہ سہ روزہ مدینہ بجنور ۱۷ اگست ۱۹۶۵ء

[2] ۔ مطبوعہ ایس ایس وی کالج ہاپڑ میگزین۔ مارچ ۱۹۶۴ء۔

[3] "سوامی درشن" ۱۹۵۹ء۔ ص ۴۔

یہ جان لے پاکستان

ناپاک ارادوں نے بڑھ کر جس دیش کی دھرتی چھیڑی ہے
اس دیش کی دھرتی پر ہم نے نہرو کی راکھ بکھیری ہے
اس راکھ کی عزت رکھنے کو ہو جائیں گے قربان　　یہ جان لے پاکستان

امن و آشتی کے زمانے میں اپنے دیس کی زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو بھی گیت کا موضوع بنایا گیا۔ وہ نوجوان شاعر جو دُنیا بھر کے نقشہ میں لال رنگ بھر دینا چاہتے ہیں اپنے گیتوں کو پراپیگنڈے کے لئے آلۂ کار بنانے کی ترغیب کو بھی نہ ٹھکرا سکے۔ ساحر لدھیانوی ہی کا ایک گیت دیکھئے:

بُلاوا

دیکھو دور افق کی ضو سے جھانک رہا ہے سُرخ سویرا
جاگو اے مزدور کسانو! اُٹھو اے مظلوم کسانو!

دھرتی کے اَن داتا تم ہو　　جگ کے پران ودھاتا تم ہو .....
وقت ہے دھرتی کو اپنا لو　　آگے بڑھو ہتھیار سنبھالو　　جاگو اے مزدور کسانو
پھیل رہے ہیں کال کے گھیرے　　تھاموا اپنے سُرخ پھریرے
کیا روکے گی تم کو شاہی　　تم ہو بہادر سُرخ سپاہی　　جاگو اے مزدور کسانو[1]

سید مطلبی فرید آبادی نے "کشتی کھینے والے مزدور کا گیت[2]" سوامی مارہروی نے کرشن نیتی، شانت سندیس اور جات روگ[3] جیسے نیم سیاسی اور نیم سماجی موضوعات پر گیت لکھے لیکن ظاہر ہے یہ موضوعات گیت کا اصل مزاج نہیں ہیں اور اسی لئے ان میں غنائیت کا عنصر مدھم ہے۔

اُردو گیتوں میں صنعت گری بھی مفقود نہیں ہے گیت کے ترنم کو قائم رکھنے کے لئے بعض شاعروں نے گیت کی موسیقی کو رقص کے قریب کر دیا ہے۔ رقص، نغمہ کی بُت گری کا نام ہے فردوسِ گوش کو جنتِ نظر بنا دینے کا فن ہے۔ اُردو گیت کاروں

---

[1] 'تلخیاں' از ساحر لدھیانوی ۱۹۵۸ء ص ۱۰۱۔ [2] ہیا ہیا اور دوسری نظمیں از مطلبی۔ ص ۷۔

[3] 'سوامی درشن' ۱۹۵۹ء۔

نے اس نکتے کو اچھی طرح سے پہچانا اور اپنے گیتوں کو رقص و نغمہ کا امتزاج بنا دیا۔ ان کے الفاظ رقص کی آواز بن کر گیت میں گھل گئے۔ بعض نمونے دیکھیے:۔

چھنن چھنن چھنن۔ چھنن چھنن چھنن!
یہ رات کا بوجھ اور دن کی تھکن — یہ من کی پیاس آنکھوں کی جلن
یہ اپنی لگن سنگیت سا اک بن جاتی ہے — چھنن چھنن چھنن .....

(جمیل الدین عالی)[1]

چھم چھم چھم۔ تھم تھم تھم — چلی نار البیلی۔ سجری۔ نئی نویلی
تھال میں لے کر پھول کمل کے پاس پیا کے جائے
پریت کی موہن مدرا پی کر پریتم کو للچائے (ناصر شہزاد)[2]

چھم چھم چھم ناچ رہی ہے۔ کس کا ہے پیار۔ دل میں کیسی پکار .....
(میرا جی کے گیت ص ۶۰)

چھنن چھنن۔ چلی دلہن۔ آج ہے مدھر ملن
دھڑک رہا ہے آج من۔ سمٹ رہا ہے آج تن۔ جانے کیسے ہو ملن، او وہ آگئے سجن چھنن چھنن
(اسرار اکبر آبادی)[3]

قتیل شفائی کے گیتوں میں بھی رقص نمایاں عنصر معلوم ہوتا ہے ان کے یہاں "میں چھمک چھمک لہراؤں"۔ چھن چھن چھن تجھے سناؤں تیرا ہی افسانہ، جیسے ٹکڑے عام ملتے ہیں اسی طرح ناصر شہزاد کے گیتوں میں 'رم جھم اس کی نیور باجے کنن منن گجرے' 'پائل کی جھنکار تھمے تو باجے کنگن'۔ 'رنگ جھنک کے چلے وہ نار'۔ ایک جھنکتی پائلیا کی چھم چھم چھم چھام، ساون کی رُت چھم چھم برسے بچھوا بولے منوا ڈولے' جیسی شیریں لطافتیں 'چاندنی کی پتیاں' کے صفحات پر بکھری پڑی ہیں۔

---

[1] 'غزلیں دوہے گیت'، ۱۹۵۵ء ص ۱۶۸۔ [2] چاندنی کی پتیاں ص ۷۲۔
[3] مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ یکم مارچ ۱۹۶۲ء ص ۵۔

لیکن یہ رقص و موسیقی، یہ پریت کے گیت، یہ سُرخ سویرا، یہ حبِ وطن، یہ وعدے اور اُمنگ آخر فریب اور سراب ثابت ہوتے ہیں اور ایک وقت آتا ہے کہ گیت کار بھی اس دُنیائے دنی سے بیزار ہو جاتا ہے اور پکارنے لگتا ہے:

اس مایا کو تیاگ رے بابا۔ اس مایا کو تیاگ
کیوں اس مایا پر مرتا ہے — کیوں مایا کا دم بھرتا ہے
کیوں مایا مایا کرتا ہے — یہ مایا ہے آگ رے پیارے۔ اس مایا کو تیاگ (امر چند تمیں)[1]

ترکِ دُنیا اور ترکِ لذات کا موضوع اُردو گیتوں میں نہایت عام ہے اور کسی نہ کسی شکل میں برابر گیتوں میں ملتا ہے اسی موضوع کا ایک گیت ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری (متوفی ۷ نومبر ۱۹۳۸ء) کا بھی سُن لیجئے:۔

صبح بنارس (جوگی کی صدا)

یہ سُتھری سُتھری آنکھیں — یہ لمبی لمبی پلکیں
یہ تیکھی تیکھی چتون — یہ سُندر سُندر درشن، مایا ہے سب مایا ہے
یہ گورے گورے گال — یہ کالے کالے بال
یہ پیاری پیاری گردن — یہ اُبھرا اُبھرا جوبن، مایا ہے سب مایا ہے
کُل جھوٹا ہے سنسار — ایک سچا سرجن ہار
(ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری)[2]

آخر میں کنول پرشاد کنول کا ایک گیت سُن لیجئے اور دیکھئے گیت میں اُردو اور ہندی کس طرح گھل مل گئی ہیں۔

مجھ سے میرا نام نہ پوچھو، میں راہی ہوں ایک اکیلا
گھیرے رہتا راہ کو جس کی ہر دم طوفانوں کا ریلا۔
تم اپنے دھندے دن دیکھو، میری ڈھلتی شام نہ پوچھو، مجھ سے میرا نام نہ پوچھو،
سانجھ سویرے رونے والو، جینے کے پیچھے مر مر کر، اپنا جیون کھونے والو

---

[1] گیت مالا ص ۳۶۔
[2] باقیات بجنوری۔ مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۴۵ء ص ۲۳۳۔

اپنے اُلجھے دھندے دیکھو، میرا اُلجھا کام نہ پوچھو، مجھ سے میرا نام نہ پوچھو میں راہی ہوں اکیلا[۱]

گیتوں کے سلسلے میں سینما کا ذکر بھی ضروری ہے۔ سینما کی دُنیا میں گیت موسیقی کی سب سے مقبول صنف ہے ہر وہ شاعر جس کا فلموں سے کسی قسم کا بھی تعلق ہے گیت کہتا نظر آتا ہے۔ فلمی گیت عموماً اُردو کی نسبت ہندی سے قریب ہوتے ہیں۔ فلموں کے لیے اس کثرت سے گیت لکھے جاتے ہیں کہ گیتوں کا تو کیا ذکر شائد اُن فلموں کے ناموں کی فہرست دینا بھی ممکن نہیں ہے جن میں وہ گیت آتے ہیں۔ یہاں صرف شکیل بدایونی کے ایک مشہور گیت کا اقتباس دیا جاتا ہے۔

چھوڑ بابُل کا گھر موہے پی کے نگر آج جانا پڑا

سنگ سکھیوں کے بچپن بِتاتی تھی میں — بیاہ گڑیوں کا ہنس ہنس رچاتی تھی میں
سب سے مُنہ موڑ کر کیا بتاؤں کدھر — دل لگانا پڑا آج جانا پڑا چھوڑ بابل کا گھر...[۲]

گیتوں کے محولہ بالا نمونوں سے ایک بات صاف طور سے ظاہر ہے۔ اُردو گیت ہندی گیت سے نہ صرف ماخوذ اور متاثر ہے بلکہ اس سے بے حد مماثل و مشابہ بھی ہے۔ ہیئتی اور موضوعاتی دونوں اعتبار سے دونوں ایک دوسرے سے اتنے قریب ہیں کہ اُن میں صرف رسم الخط کا برائے نام سا پردہ حائل ہے لیکن اس تمام مماثلت کے باوجود اُردو گیت میں بھی بعض انفرادیت پسند رجحان نمایاں طور سے نظر آتے ہیں۔ ہندی گیت میں اظہارِ جذبات ہمیشہ عورت کی جانب سے ہوتا ہے لیکن اُردو شاعر خود بھی عرضِ نیاز کرنے میں نہیں جھجکتا۔ اختر شیرانی کے بیشتر گیت خود اُن کی زبانی ہیں اور مخاطب کوئی سلمیٰ یا عذرا ہے مجید ملک کا مشہور گیت ہے "مگر اے حسینۂ نازنیں مجھے تجھ سے عشق نہیں نہیں"[۳] یا عدم کا گیت ہے "اے حسینِ مطربہ سادگی سے گائے جا"[۴] اسی انداز کے گیت ہیں۔ ناصر شہزاد کے یہاں بھی متعدد گیت عورت کی زبان سے نہیں بلکہ خود شاعر کی زبان سے ملتے ہیں مثلاً

"اب کا ہے پچھتائے ری گوری، اب کا ہے پچھتائے

۱۔ دکن میں اُردو از نصیر الدین ہاشمی ۱۹۶۲ء ص ۱۰۴۔
۲۔ شبستان از شکیل بدایونی۔ بار اول ۱۹۶۰ء ص ۱۰۵
۳۔ پریت کے گیت ص ۲۳۔ ۴۔ گردشِ جام از عدم ص ۹۰۔

تو نے ایک دھن واں کی خاطر پریت مری ٹھکرائی، تجھ کو لاج نہ آئی" (چاندنی کی پتیاں ص ۶۱)

یا۔ "کاہے نین چُرائے سجنی، کاہے نین چُرائے
میں ہوں تیرا راج مُراری مجھ سے کیوں شرمائے..." (چاندنی کی پتیاں ص ۳۶)

ہندی کی 'چھایا وادی' شاعری کا اثر بھی اُردو میں 'علامتی گیتوں' کی صورت میں ملتا ہے لیکن الجھے ہوئے 'جدیدیوں' کے اِن گیتوں کا مطلب شاعر کے علاوہ صرف کوئی ماہر نجوم ہی سمجھ سکتا ہے اور یہی ان گیتوں کی خوبی ہے اسی لیے ان کے خونوں سے قصداً احتراز کیا جاتا ہے۔

یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ آج ہندی گیت کا رُجحان ایک دفعہ پھر لوک گیت کی طرف ہوتا جا رہا ہے۔ نیرج (नीरज) کا گیت

پانی دے بھئی پانی دے — پانی دے گڑ دھانی دے
برسو رام تڑاکے سے — بُڑھیا مرگئی پھاکے سے

اسی رُجحان کا نمونہ ہے شکر ہے کہ ابھی اُردو گیت میں یہ وبا نہیں چلی۔

آج اُردو گیت کی توانائی اور گیرائی پر ہم بجا طور سے فخر کر سکتے ہیں لیکن یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ اُردو گیت کار کے اعصاب پر عورت ضرورت سے زیادہ بُری طرح سوار ہے ان کے یہاں گیت عموماً دل کی نہیں بلکہ جسم کی پکار بن کر رہ جاتا ہے۔ گیت کا اصل مزاج فراق ہے جو زنِ مہجور کی سسکی کی شکل میں وجود میں آتا ہے لیکن اُردو گیت کار سسکی اور سسکاری کے لطیف فرق کو فراموش کر جاتا ہے وہ ہندی گیت کے تصور اور تخیل سے تو استفادہ کرتا ہے لیکن اس کی اصل روح سے بچھڑ جاتا ہے۔ بعض کوتاہیوں اور خامیوں کے باوجود، جن سے کوئی بھی ادب معرّا نہیں رہ سکتا، اُردو گیت کو دُنیا کی کسی بھی زبان کی غنائی شاعری کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے۔ ٹھُمری کی مخصوص زبان کی طرح آج اُردو گیت کی بھی اپنی ایک زبان مقرر ہو گئی ہے جس میں غنائیت کا عنصر ہر چیز پر غالب رہتا ہے اور اس کا یہی اندازِ ترنم اس کی بقا کا ضامن ہے۔

افادیت کی نظر سے دیکھا جائے تو گیت، ہندی اور اُردو کو ایک دوسرے کے جس طرح قریب لا رہا ہے وہ دونوں زبانوں کے لیے فالِ نیک ہے گیت کی نغمگی زبانوں کے تنازعات کو تنکے کی طرح بہا دیتی ہے۔ پاکستانی شعراء کے ہندی سے متاثر گیت تو ہمیں یہ بھی

یاد دلاتے ہیں کہ ادب کے پھول کی پتی کا جگر سیاست کے ہیرے سے بھی نہیں لٹ سکتا۔

اُردو میں بارہ ماسہ

ہندی شاعری میں موضوع کے اعتبار سے گیت سے ملتی جُلتی لیکن ایک طویل تر بیانیہ صنفِ نظم بارہ ماسہ کے نام سے مروّج ہے۔ بارہ ماسے میں ایک ہجر زدہ عورت اپنے شوہر کی مفارقت میں نالاں و گریاں دکھائی جاتی ہے۔ سال کے بارہ مہینوں میں موسم کی تبدیلیاں اس کے جذبات و احساسات میں جو نشیب و فراز پیدا کرتی ہیں انھیں کا بیان بارہ ماسے کا مخصوص موضوع ہے۔ وہ برہ گن برہن اپنی خوش نصیب سکھی سہیلیوں کو تیج تہواروں پر بن سنور کر خوشیاں مناتی دیکھتی ہے تو اُسے اپنا دُکھ درد یاد آجاتا ہے۔ کوئل، مور، پپیہے، آم جامن ٹیسو، کالی کالی گھٹائیں، کڑکڑاتے جاڑے اور تپتی دھوپ غرض ہر ہر چیز اس حرماں نصیب کے دل میں کسک۔ پیڑ۔ پیار۔ اُمنگ اور جلن کے جو جذبات پیدا کرتی ہے انھیں کے بیان کا نام بارہ ماسہ ہے۔ اس میں اظہارِ جذبات عورت کی زبان سے ہوتا ہے اور مخاطب عموماً تو وہ خود ہی ہوتی ہے لیکن کبھی کبھی وفورِ جذبات در عالمِ اضطراب و مایوسی میں وہ کسی سہیلی۔ طائر۔ گھٹا یا بادل کو بھی اپنا دُکھڑا سنانے لگتی ہے۔ بارہ ماسے کی زبان اس کے موضوع اور نسوانی کردار کے پیشِ نظر نہایت پیاری بولی ہوتی ہے پُرشکوہ اور اجنبی عربی فارسی الفاظ بارہ ماسے کی مخصوص فضا کے لئے ناسازگار ہیں۔ گیت کی طرح بارہ ماسے کی صحیح فضا بول چال کے ہندی الفاظ سے تعمیر ہوتی ہے اور گیت ہی کی طرح بارہ ماسے کا مزاج بھی قلق و اضطراب ہے!

تاریخ اور ارتقاء: بارہ ماسہ ہندی ادب کی اپنی صنفِ نظم ہے سنسکرت میں یہ مفقود ہے بالمیکی نے بسنت، ورشا۔ شرد اور ہیمنت کا بیان ضرور کیا ہے لیکن وہ علٰحدہ علٰحدہ مختلف مرقعوں کے پس منظر کی حیثیت سے کیا گیا ہے۔ کالی داس کی 'رتو سنہار' میں بھی چھ موسموں کا بیان ملتا ہے۔ مشہور سنسکرت شاعر بھٹ نے بھی اپنے "ششو پال ودھ" میں شری کرشن کے رِیوتک پربت پر وہار کے سلسلے میں چھ موسموں کا ہی بیان کیا ہے اور یہ بیانات بھی صرف موسمی کیفیات کی مرقع کشی کیلئے

کئے گئے ہیں کسی فراق زدہ عورت کے داخلی جذبات پر اُن کے داخلی اثرات کے سلسلے میں نہیں۔ چھ موسموں کا یہ بیان سنسکرت میں "ششش رتو ورنن" کہلاتا ہے۔ اس میں سال کے دو دو مہینوں کا ایک ایک موسم مان لیا جاتا ہے۔ اپ بھرنش میں 'شش رتو ورنن' اور بارہ ماسہ دونوں ملتے ہیں۔ عبدالرحمٰن کے سندیش راسک میں شش رتو ورنن ہے لیکن جین آچاریوں نے لوک کتھاؤں اور عوامی روایتوں کا سہارا لے کر اپ بھرنش میں نہایت بلند مرتبہ بارہ ماسے لکھے ہیں۔

بارہ ماسہ کی تصنیف سب سے پہلے بارھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے۔ دستیاب شدہ بارہ ماسوں میں قدیم ترین بارہ ماسہ 'بارہ ناؤں' نامی ملتا ہے جو جن دھم سوامی نامی ایک جین عالم نے بارھویں صدی کے وسط میں لکھا اس کے بعد دوسرا بارہ ماسہ بھی ایک اور جین عالم وِنے چند سوری کا مصنفہ 'نیمی ناتھ چتُش پادکا' کے نام سے ملتا ہے اس کے صحیح سالِ تصنیف کے بارے میں محققین متفق نہیں ہیں لیکن اُسے سب ۱۲۹۵ء اور ۱۳۰۱ء کے درمیان کسی سال کا مصنفہ بتاتے ہیں۔[1] بیسل دیو راسا' میں بھی جو چودھویں صدی عیسوی کے وسط کی تصنیف بتایا جاتا ہے ایک بارہ ماسہ آگیا ہے۔ نیمی ناتھ چتش پادکا کا بارہ ماسہ ساون سے شروع ہوکر اساڑھ تک پہنچتا ہے اور لونڈ کا زائد مہینہ بھی اس میں شامل ہے جبکہ بیسل دیو راسا کا بارہ ماسہ کاتک سے شروع ہوکر کنوار پر ختم ہوتا ہے گن پتی کی مادھونل کام کندلا مصنفہ ۱۵۲۷ء میں بھی دو بارہ ماسے آتے ہیں اور دونوں پھاگن سے شروع ہوتے ہیں یہ تمام بارہ ماسے جائسی کی پدماوت سے پہلے کے ہیں۔ پدماوت میں ناگ متی کی زبان سے جو بارہ ماسہ کہلوایا گیا ہے وہ ہندی ادب کا شاہکار بارہ ماسہ مانا جاتا ہے پدماوت کے بعد صوفی شاعروں کی جتنی بھی تصنیفات ملتی ہیں اُن سب میں بارہ ماسہ ضرور نظر آتا ہے چنانچہ عثمان کی چترآولی (۱۶۱۳ء)۔ نور محمد کی اندراوتی (۱۷۴۴ء) اور شیخ نثار کی یوسف زلیخا (۱۷۹۰ء) میں بھی بارہ ماسے موجود ہیں۔ جان کوی نے تو سترھویں صدی کے وسط میں 'بارہ ماسہ' کے نام سے ایک آزاد تصنیف بھی کی۔

بارہ ماسہ اودھی۔ برج۔ کھڑی۔ میتھلی۔ پنجابی۔ ہریانی وغیرہ تمام بولیوں میں ملتا ہے اُردو بھی اس بارے میں کسی سے پیچھے نہیں ہے اُردو میں بارہ ماسے کی عمر اردو نظم کے ہی

---

[1] دیکھئے مضمون 'بارہ ماسے کی پرمپرا' از شیام منوہر پانڈے مطبوعہ ستیلن پتر کا پوش۔ پھاگن سمت ۲۰۱۸ ص ۳۷

لگ بھگ ہے۔ عرب و ایران کے موسموں میں جلد جلد اور مختلف تبدیلیاں ناپید تھیں اس لئے وہاں کی شاعری میں بارہ ماسہ یا اس سے ملتی جلتی کسی صنف کی موجودگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ہندوستان میں خواجہ مسعود سعد سلمان نے بارھویں صدی عیسوی کے ربع اول میں بارہ فارسی غزلیں جنھیں 'غزلیات شہوریہ' کا نام دیا گیا ہے لکھیں۔ اُن میں سے ہر غزل میں سال کے ایک مہینے کا ذکر کرکے شراب کی دعوت دی جاتی ہے انھیں کو دوازدہ ماہہ کے نام سے بھی پکارا جاتا ہے اصل میں یہ غزلیں مصنف کے مربی و آقا شاہ ارسلاں بن مسعود متوفی ۵۱۲ ہجری/ ۱۹-۱۱۱۸ء کی شان میں قصیدہ خوانی ہیں[1] ان میں نہ کسی زنِ مہجور کا ذکر ہے نہ وہ ایک مسلسل اور مربوط سلسلے میں منسلک ہیں اس لئے انھیں بارہ ماسہ کہنا غلط ہے زیادہ سے زیادہ انھیں یہاں کی عوامی روایتوں سے استفادہ قرار دیا جاتا ہے۔ پروفیسر شیرانی کبیر کے بارہ ماسے کا بھی ذکر کرتے ہیں انھوں نے لکھا ہے کہ یہ بارہ ماسہ راقم کے پاس موجود ہے"[2] لیکن انھوں نے اس کی کوئی تفصیل نہیں دی یہ بھی معلوم نہیں کہ وہ مطبوعہ ہے یا قلمی۔ کبیر کے کسی بارہ ماسے کا 'کبیر گرنتھاولی' یا کسی اور کتاب میں ذکر نہیں ملتا پروفیسر شیرانی نے اس بارہ ماسے کا ابتدائی بند بھی نقل کیا ہے اس کی شروع کی چوپائی اور ٹیپ کا دوہا یہ ہے:-

گئی بیس اب آیو بوڑھاپا　　بنا پیو کھویو ترُنا پا (جوانی)
سبھی بیس میں کھیل گنوائی　　پی کی نیہا نیک نہیں پائی
برہی ستت ہے بھیو گیارہ سو اور تیس　　بارہ ماسہ میں کہوں پنڈت دیو اسیس[3]

کبیر کا زمانۂ حیات ۱۳۹۹ء تا ۱۵۱۸ء مانا جاتا ہے[4] سنہ ۱۱۳۰ کوئی مشہور سمبت اس کے مطابق نہیں آتا۔ اس کے علاوہ کبیر پنڈتوں سے اسیس (دُعائے خیر) مانگنے والے لوگوں میں سے بھی نہیں تھے۔ اس بارہ ماسے کی سنت کبیر سے نسبت مشتبہ ہے۔ چونکہ ہندی میں ایک سے زیادہ شاعر کبیر تخلص کے ملتے ہیں اس لئے یہ بارہ ماسہ کسی دوسرے کبیر کی تصنیف ہو سکتا ہے۔

۱۔ پنجاب میں اُردو۔ لکھنؤ ایڈیشن۔ دسمبر ۱۹۶۵ء۔ ص ۶۶۔
۲۔ 〃 ص ۱۷۷
۳۔ 〃 ص ۱۷۷　۴۔ کبیر گرنتھاولی۔

عہدِ قدیم میں "چندا لورک" کی لوک کتھا کو لے کر جو کتابیں لکھی گئیں ان میں بھی کسی نہ کسی طرح بارہ ماسہ نظر آتا ہے۔ مولانا داؤد کی چندائن مصنفہ ۷۷۹ھ/ ۷۹-۱۳۷۸ء میں مینا اپنی سات آٹھ مہینے کی داستانِ فراق اپنے شوہر چندا تک پہنچانے کے لئے برہمن پیامبر کو سُناتی ہے[1]۔ میاں سادھن کی مینا ست جو سولھویں صدی کی تصنیف ہے[2] اس میں بھی رتنا نامی دلالہ فراق زدہ مینا کو ورغلانے کے لئے اس کے جذبات کو مشتعل کرنے کی غرض سے سال کے ہر مہینے کی کیفیات کے ہیجان انگیز سُناتی ہے نمونہ یہ ہے:

بھادوں مینا میگھ جھکورا　　اُچو پیال بھرو نیر ہلورا
دادر پپیہا کہکتی مورا　　سونی سیج مہیا پھاٹس تورا[3]

کپٹ روپ چلی گئی دُتی گئی مینا کے وار　　جہی وِدھی راکھے ست سوں کون ڈلارن ہار[4]

حمیدی کا عصمت نامہ مصنفہ ۸۰-۱۶۰۷ء میں بھی دلالہ اسی طرح ماہ بماہ موسموں کی دلکشی کی بارہ گیت سُناتی ہے اس سلسلے کی صرف ایک کتاب یعنی غواصی کی مثنوی ستونت مینا میں بارہ ماسہ حیرت انگیز طور سے مفقود ہے۔ مثنوی ستونت مینا کا مخطوطہ مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ یونیورسٹی کے مخطوطات سیکشن میں موجود ہے (نشان ۸۹۱/۵۵۱۴/۳)۔ ڈاکٹر غلام عمر خاں نے اسے ایک عالمانہ مقدمہ کے ساتھ مینا ستونتی کے نام سے شائع کر دیا ہے اُن کی رائے میں اس کا سال تصنیف ۱۸-۱۶۱۷ء سے پانچ دس برس پہلے کا زمانہ ہو سکتا ہے[5] اس میں لے دے کر ایک شعر

ہوئی پت جھڑی برہا تے جھاڑ کی　　لگی ہو کے بارا تو آساڑھ کی

بارہ ماسے کی طرز کا آتا ہے لیکن ایک متفرق شعر کی بنا پر مثنوی کو بارہ ماسے سے متاثر نہیں مانا جا سکتا۔ بہرحال اُردو میں بارہ ماسے کی روایت کا چندائن سے باقاعدہ آغاز ہو جاتا ہے۔

۱۔ رسالہ قدیم اُردو حیدرآباد جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۳،
۲۔ قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۷۷　۳۔ قدیم اردو حیدرآباد جلد اول ص ۸۰۔
۴۔ سادھن رچت میناست مرتبہ اگر چند ناہٹا ۱۹۵۶ء ص ۱۱۲
۵۔ سادھن رچت میناست، ص ۱۱۸۔　۶۔ پنجاب میں اُردو۔

Activate Windows

پنجابی شاعری میں بھی بارہ ماسہ نہایت مقبول و محبوب موضوع رہا ہے اس کا قدیم ترین نمونہ گرو نانک (۱۴۶۹ تا ۱۵۳۹ء) کے تکھاری راگ میں لکھے ہوئے بارہ ماسے کی صورت میں ملتا ہے۔ گرو ارجن دیو (۱۵۶۳-۱۶۰۶ء) کا بارہ ماسہ جو گرو گرنتھ صاحب میں شامل ہے اپنے مخصوص متصوفانہ رنگ کی وجہ سے ایک منفرد حیثیت کا حامل ہے۔ پنجابی لوک گیتوں میں بھی سال کے بارہ مہینوں کی موسمی تبدیلیاں اور جذباتِ ہجر و فراق پر ان کی اثر اندازی کا ذکر نہایت مقبول رہا ہے۔ صوفی شاعر بلّھے شاہ (۱۶۸۰-۱۷۵۲ء) کے یہاں تو ماہ بماہ موسمی تبدیلیوں کے نہایت چمکتے ہوئے مرقعے نظر آتے ہیں لیکن بارہ ماسہ اپنی پوری آب و تاب اور اپنے مخصوص رنگ و بو میں افضل کی بکٹ کہانی کی شکل میں نظر آتا ہے اُردو ادب میں بکٹ کہانی ہی اوّلین مکمل بارہ ماسہ ہے جو ایک آزاد تصنیف کی حیثیت سے دستیاب ہے اس کا تفصیلی ذکر اور نمونہ کلام باب سوئم میں دیا جا چکا ہے۔

افضل کے بعد نصرتی کی گلشنِ عشق ۱۶۶۶ء میں بھی بارہ ماسہ کی روایت ملتی ہے وہاں مدھومالتی، چڑیا بن کر اپنی داستانِ فراق بارہ ماسہ کی شکل میں بیان کرتی ہے۔ ۱۷۰۳ء میں اکرم رہتکی المتخلص بہ قطبی نے بھی فونہ کا مہینہ اضافہ کر کے ایک تیرہ ماسہ لکھا[1]۔ اس میں شاعر خود محبوب کے فراق میں تیرہ ماہ گذار دیتا ہے اور آخر تھک کر ایک جھونپڑی میں رہنے لگتا ہے۔ وہاں وہ تصورِ یار میں محو ہو جاتا ہے یہاں تک کہ اس پر عشقِ حقیقی کے راز منکشف ہو جاتے ہیں۔ اندازِ بیان یہ ہے۔

ارے بیساکھ من موہن کہاں رے — گئے ہیں کیا کوئی برلا مکاں رے
چلو اب جیو رے ڈھونڈھیں دُلارا — بنا ڈھونڈھن نہ پائے پیو پیارا

قاسم شاہ دریا بادی نے ہنس جواہر (۱۱۴۹ھ/۱۷۳۶ء)[2] میں جائسی کی تقلید میں ایک طربیہ چھ ماسہ اور فراقیہ بارہ ماسہ لکھا۔ ۱۱۶۱ ہجری (۱۷۴۸ء) میں شاہ آیت اللہ جوہری نے مثنوی گوہر جوہری تصنیف کی۔ اس میں افضل کی بکٹ کہانی کا پورا پورا تتبع کیا اور ۳۳۵ ابیات پر محیط ایک بارہ ماسہ لکھا جو اساڑھ سے شروع ہو کر جیٹھ پر ختم ہوتا ہے اس کا تفصیلی ذکر اور نمونہ کلام باب چہارم میں آ چکا ہے۔

---

[1] ۔ حضرت شاہ آیت اللہ جوہری۔ ان کی حیات اور شاعری۔ ۱۹۶۴ء ص ۱۹۴۔
[2] ۔ جائسی کے پروردہ ہندی صوفی کوی۔ از ڈاکٹر سرلا شکلا ۱۹۵۶ء ص ۴۳۰۔

تیرھویں صدی ہجری کے اوائل کے ایک شاعر مقصود لکھنوی کا بارہ ماسہ بھی ملتا ہے یہ بھی بکٹ کہانی کی طرح مثنوی کی صنف میں لکھا گیا ہے۔ دو سو باسٹھ[3] ابیات کا یہ بارہ ماسہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ پر ختم ہوتا ہے۔ ۱۸۱۵ء کا مکتوبہ اس کا ایک مخطوطہ ناگری پرچارنی سبھا بنارس میں محفوظ ہے[4]۔ بارہ ماسے پر بکٹ کہانی کا اثر صاف طور سے جھلکتا ہے۔ نمونہ یہ ہے:۔

لگا آساڑھ سکھیو ماس پہلا — پیا پردیس، جی جاتا ہے دہلا
گگن پر اندر کا باجا نگارا — قرار و ہوش میرا سب سدھارا

اترتے جیٹھ درشن پی کا پایا — دہی اور بھات کاگا کو کھلایا
بھوانی کالکا کو پوج آئی — بدھائی پیو کے آنے کی بجائی
ہوئی برہن کے دل کو شادمانی — تو کر مقصود اب آخر کہانی

پروفیسر عبدالقادر سروری، عبدالولی عزلت کے ایک بارہ ماسے کا ذکر کرتے ہیں[5]۔ عزلت میر تقی میر (متوفی ۱۸۱۰ء) کے ہمعصر تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں کاظم علی جوان نے بھی ایک بارہ ماسہ تصنیف کیا ارباب نثر اُردو میں اس کا سال تصنیف ۱۸۰۲ء دیا ہوا ہے[6]۔ گلکرسٹ کی رپورٹ مورخہ ۹ اگست ۱۸۰۳ء میں اسے طباعت کے لئے تیار بتایا گیا ہے[7]۔ جوان کا یہ بارہ ماسہ ایک سو چالیس[8] صفحات پر محیط ہے[9]۔ اس کی شانِ نزول خود جوان نے سبب تالیف میں یہ بتائی ہے:۔

کہا اس صاحب والا نے مجھ کو — کہ "منظوم ایک لکھ تو بارہ ماسہ"
ولے چھوٹے نہ اس میں کوئی تہوار — موافق مہر و مہ کے کیجو اظہار

---

[1] ۔ کھوج رپورٹ ۱۹۲۶ء نمبر ۲۸۶۔ ہندی مخطوطات کی مختصر فہرست حصہ دوم۔
(یہ بارہ ماسہ ۱۹۳۴ء میں محمد انصار اللہ صاحب نے ایک بسیط مقدمہ کے ساتھ برہن کی کہانی کے نام سے شائع کر دیا ہے)
[2] ۔ اُردو مثنوی کا ارتقاء طبع دوم ص ۱۰۴
[3] ۔ ارباب نثر اُردو از سید محمد ۱۹۲۷ء ص ۱۹۲
[4] ۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد از محمد عتیق صدیقی ۱۹۶۰ء ص ۱۹۶
[5] ۔ ایضاً - ۱۷۳۔

اور اس میں رسمیں جو گبر و مسلمان بجا لاتے ہیں لکھیو، اس کے عنوان[1]

جو آن کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس بارہ ماسے میں ہر مہینے کے تہواروں اور رسموں کا بھی ذکر ہے جو ہندی بارہ ماسے کی تقلید کی شہادت ہے۔ بسنت کے متعلق چند اشعار دیکھیے:۔

بسنت اس دھوم سے آئی جہاں میں کہ ہے صد فصلِ گُل، ہر اک مکاں میں
بسنتی ہے گلوں میں سب کی پوشاک پھریں ہیں سیر کرتے مست و بے باک
چمن کی کیا میں نیرنگی بتاؤں بہار اس کی نہ تا جا کر دکھاؤں!
پھریں ہیں گونجتے بھنورے ہر اک سو کریں ہیں قمریاں سب مل کے کو کو
مچائی کوک یہ کوئل نے ہر دم جسے سُن کر رہا شورِ جنوں کم
درخت آموں کے بورائے ہوئے ہیں اور ان میں .... پتیائے ہوئے ہیں[2]

اس اقتباس میں بارہ ماسے کی مخصوص فضا غائب ہے لیکن خود بارہ ماسے کا تصور اس میں ہر مہینے کے تہواروں اور رسموں کا بیان اور بسنت بھونروں کی گونج، کوئل کی کوک اور آموں کے بورانے کا ذکر ہندی روایتوں کے اثر کا غماز ہے۔ جو آن کا یہ بارہ ماسہ اب نایاب معلوم ہوتا ہے۔

محمد عتیق صدیقی نے حیدر بخش حیدری کی ایک تصنیف کا نام بھی بارہ ماسہ دیا ہے[3]

انیسویں صدی میں بارہ ماسے کی روایتوں سے شرابور بارہ ماسہ عبداللہ انصاری کا ملتا ہے اس کا مخطوطہ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے شعبہ مخطوطات میں "ضمیمہ فارسیہ تصوف نمبر ۶۵ کے ساتھ ضمیمۂ اردو تصوف نمبر ۱" کی صورت میں شامل ہے یہ فولس کیپ سائز کے رجسٹر کی شکل میں نستعلیق خط میں لکھا ہوا اٹھاون صفحات کا مخطوطہ ہے ایک ورق آخر میں اس کے علاوہ تھا۔ ہر صفحے پر قریب ۱۸۔ اشعار ہیں۔

---

[1] ۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۲۲۵

[2] ۔ بحوالہ "اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر" از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غیر مطبوعہ مقالہ دہلی یونیورسٹی ص ۲۰۲

[3] ۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ص ۲۸۳۔

Activate Windows

اشعار میں بہت سی جگہ اصلاح دی ہوئی ہے بعض جگہ پورا مصرعہ لکھ دیا ہے اصلاح اور اصل مخطوطے کا سوادِ خط ایک ہی ہے اس سے خیال ہوتا ہے کہ یہ مخطوطہ خود مصنف کے ہاتھ کی تحریر ہے سب سے آخر کا صفحہ غائب ہے اس لئے کتاب یا تصنیف کا سال معلوم نہیں ہوتا۔ آخر میں "سببِ تصنیف" سے معلوم ہوتا ہے کہ کوئی مفتی الٰہی بخش رئیس کانہ حلہ تھے بکٹ کہانی پڑھ کر ان کے دل پر بہت اثر ہوا غالباً ان کے کہنے پر یہ کتاب لکھی گئی متعلقہ اشعار یہ ہیں:

"سببِ تالیف"

سراپا اہل عرفاں شاہ افضل نہایت کامل و یکتا و اکمل
اونھوں نے اِک بکٹ لکھی کہانی کیا جس میں بیاں سوزِ نہانی .....
زنانی بولی ہے اوس کی پیاری جسے سُن کر ہو دل میں بے قراری
الٰہی بخش مفتی یگانہ رئیس کانہ حلہ فخرِ زمانہ
..... جو دیکھی مفتی صاحب نے کہانی لگی اون کو بہت ہی وہ سیانی
پڑھا جب اوس کو اِک دل پر لگی چوٹ اثر سے اوس کے اونکا دل گیا لوٹ

(اس کے بعد کا ورق غائب ہے)

ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کی رائے میں عبداللہ انصاری کا یہ بارہ ماسہ ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء کے آس پاس کی تصنیف ہے[1]۔ یہ بارہ ماسہ افضل کی بکٹ کہانی سے بے حد متاثر ہے لیکن اس کا اصل موضوع عشق مجازی نہیں بلکہ عشق حقیقی یا تصوف ہے۔ پیا اصل میں خُدا کا نام ہے اور زنِ مہجور خود شاعر ہے۔ جگہ جگہ اشعار کے نیچے یا حاشیہ پر مجازی استعاروں کے حقیقی معنی دیے ہوئے ہیں۔ بہت سے اشعار آیتوں کا ترجمہ ہیں یا کسی آیت سے ماخوذ ہیں ایسے اشعار کے ساتھ وہ آیتیں بھی درج کر دی گئی ہیں ایک جگہ تو مکمل طور سے تمثیلی رنگ غالب ہے جس کا اشارہ ہر شعر کے ساتھ حاشیہ پر درج ہے۔ پیا کے عشق میں سکھیوں کی حالت دیکھیے:

کوئی دن رات مُنھ اور ہاتھ دھو کے کھڑی ہو سامنے پی کے خوش ہو کے

(وضو کی طرف اشارہ ہے)

---

[1] ۔ رسالہ قدیم اُردو جلد اول ۱۹۶۵ء ص ۳۷۶۔

کوئی اونچے یہ جا پی کو پکارے — پھر آ کے شہ نشیں پلکوں سے بہارے

(اذان اور مسجد میں جھاڑو دینا)

کوئی محراب میں آشہ نشیں کے — سنا کے قصے سب پیش و پسیں کے

(امام ہو کر قرآن شریف سنانا)

کوئی سیدھی جھکی کوئی کھڑی ہے — کوئی غش کھا کے منہ کے بل پڑی ہے

(نماز میں کھڑا ہونا اور رکوع و سجود)

رسی ہے پی سے اپنے جو سحر میں — کنوا سی کھلتی پھرتی ہے نگر میں

(نماز تہجد مراد ہے)

اس تمثیلی رنگ کے باوجود اس بارہ ماسے پر ہندی بارہ ماسے کا بڑا گہرا اثر ہے۔ ایک فراق زدہ عورت کے جذبات کی مرقع کشی۔ مختلف مہینوں کی خصوصیات اور اُن کا برہن کے قلب و جگر پر اثر۔ کوئل۔ مور اور پپیہے جیسے طائر۔ ہندو تہوار اور سب سے بڑھ کر "زنانی پیاری بولی" میں عورت کی طرف سے اظہار جذبات، ان سب چیزوں نے عبداللہ انصاری کے بارہ ماسے پر ہندی روایات کی گہری چھاپ لگا دی ہے۔ بارہ ماسے کے مخصوص تصورات اس میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ عبداللہ انصاری کا یہ بارہ ماسہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے۔ اسلوب بیان کے نمونے کے طور پر کہیں کہیں سے متفرق اشعار ملاحظہ کیجئے:۔

ساون:۔

کرے پی پی پپیہا ساون آیا — مگر اب تک سکھی ساون نہ آیا

گھٹا چاروں طرف سے جھوم آئی — اگن ہر روم میں میرے لگائی

سکھی سب ناریاں تجیں منائیں — وہ مل کے گائیں اور کھیلیں کھلائیں

بھادوں:۔

بھلا کیسے یہ رُت کاٹوں اکیلی — مری تو جان اس بپتا نے لیلی

پیا بن سیج مجھ کو ناگنی ہے — گھٹا کالی یہ سر پر ڈاگنی ہے

---- دیوالی کے جو یہ دیوے جلے ہیں — تو پی بن رونگٹے میرے جلے ہیں

لئے پھرتے ہیں سب گھر گھر کھلونے — وہ دیں پکوان کے بھر بھر کے دونے

---- سجن گوکل مرے وہ پیارا بھگوان — تو راندھوں شوق سے پھر میں بھی پکوان

کنول تالاب میں جیسے کھلے ہیں — سکھی تب سے ہی ہم نس دن جلے ہیں

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ عبداللہ انصاری نے ہندی روایات کی پوری طرح تقلید کی ہے۔ دیوالی کی کھیل، بتاشے بانٹنا۔ کھیلنے کے لئے پھرنا۔ پکوان کے دونے دینا۔ یہ سب کچھ مسقف کے تیز مشاہدہ کی غمازی کرتا ہے۔ گوکل، کنول تالاب، سکھی، پی۔ پیارا اور سجن جیسے الفاظ نے بارہ ماسے کی مخصوص فضا کو قائم رکھنے میں بڑی مدد کی ہے۔

مقصود کے بعد لکھنوی شاعری میں بارہ ماسہ عموماً مفقود رہا لیکن مداری لال کی اندر سبھا میں ایک مختصر سا بارہ ماسہ کم از کم قسم کھانے کو ملتا ہے۔ نمونہ یہ ہے:

لاگے اساڑھ کیجئے اب دشت میں شکار — شائد خدا ملا دے ہمارا وہ گلعذار

ساون میں ہو رہی ہے جو برسات کی بہار — بھادوں میں چھائی کالی گھٹائیں ہیں بے شمار[1]

رسال بلگرامی کے ایک بارہ ماسے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ ان کا سن پیدائش ۱۸۲۳ء اور زمانۂ شاعری ۱۸۵۳ء کے آس پاس بتایا جاتا ہے۔[2]

مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ یونیورسٹی کے سبحان کلکشن میں ایک قلمی بارہ ماسہ چودہ اوراق کا محفوظ ہے۔ مصنف کا نام معلوم نہیں ہوتا۔ کاتب کنہیا لال ہے اور ترقیمے سے تاریخ کتابت بست و یکم شہر شعبان ۱۲۷۱ھ (اپریل ۱۸۵۵ء) معلوم ہوتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ ایک دوسرے مخطوطے نمبر ۱۵۴ کے ساتھ مجلد ہے۔ شروع کے اشعار یہ ہیں:

سکھی بچھڑن کہانی میں سناؤں — کہ بارہ ماس پیا بن کیوں گنواؤں

سُنت ہی آنسو بھر آئے نین میں — جیسے بیدن برہ کا ہوئے تن میں

۱۲۷۱ھ کے مکتوب وہاب کے بارہ ماسے کا ذکر مسر بندھو دنود میں کیا گیا ہے۔[3] اس بارہ ماسے کا مخطوطہ بھی سبحان کلکشن کے مخطوطات سیکشن میں موجود ہے۔ کاتب کا نام وزیر خاں ہے اور عنوان میں وہاب کی ہی تصنیف بتایا گیا ہے لیکن اشعار میں تخلص ہر جگہ وہاب کی

---

[1] اندر سبھا امانت و مداری لال، مطبع نول کشور کان پور جنوری ۱۸۸۵ء ص ۳۷

[2] مسر بندھو دنود۔ تیسرا حصہ طبع دوئم ۱۹۲۸ء ص ۱۱۰۵

[3] مسر بندھو دنود تیسرا حصہ ص ۹۵۵

Activate Windows

جگہ اوہاب باندھا گیا ہے مثلاً

مثلاً، کہے اوہاب سو پر بین چیلا — محمدؐ ہی گرو جس کا اکیلا

یہ بارہ ماسہ بھی اساڑھ سے شروع ہوتا ہے :۔ نمونہ

اساڑھ :

اساڑھ اب ساج کے دن مجھ کو گھیرا — کہو گھنشام سوں کو حال میرا
اوٹھی اک پانت پہلی فوج لے کر — سنبھالا جائے کہ ہر دل کا لشکر

بھادوں :

بھری جل تھی زمیں سب بوڑ آئی — بھری بھادوں کی سب جگ میں دُوہائی
..... سکھی ری لال آنسوؤں سے نین پروؤں — سُنو گھنگچی کا مالا میں پروؤں!
جو موہن کو سکھی بھادوں میں پاؤں — سرے نو سے میں ساون کو مناؤں

وہاب کے بارہ ماسے کا نہ صرف تخیل بلکہ بیان و زبان بھی بالکل ہندی بارہ ماسے سے متاثر ہے۔ دل۔ فوج۔ لشکر اور حال جیسے عام بول چال کے الفاظ کے علاوہ فارسی الفاظ کے استعمال سے عموماً احتراز کا رجحان ملتا ہے جب کہ ٹھیٹھ ہندی الفاظ فراخ دلی سے استعمال کئے گئے ہیں۔

مولانا آزاد لائبریری کے فارسی مخطوطات سیکشن میں بعض اور قلمی بارہ ماسے بھی ملتے ہیں لیکن بعض کے سنہ تصنیف یا سال کتابت کا پتہ نہیں چلتا اور بعض کے مصنّف کا نام معلوم نہیں ہوتا۔ یہاں ان کا مختصر تعارف کرایا جاتا ہے :

بارہ ماسہ از نیک عالم (نشان قلمی ج ۱/۸۳)۔ شروع کی عبارت یہ ہے :

" شروع بارہ ماہہ از تصنیف جناب مولانا سید نیک عالم شاہ جی غفرلہٗ "

ترقیمہ : تمام شد باراں ماہ تصنیف جناب ..... سید نیک عالم شاہ "

سنہ تصنیف یا سال کتابت کا پتہ نہیں چلتا۔ اس میں ابجد کے حروف کے اعتبار سے اشعار لکھے گئے ہیں۔ مثلاً

" الف آپ تو مین کارساز میرا بادشاہ غریب نواز اللہ "

بارہ ماسہ صرف تینتیس ۳۳ مصرعوں کا ہے۔ زبان سے مصنّف صاف پنجابی معلوم ہوتے ہیں۔

نمونہ یہ ہے :

چڑی ویسا کھ ہوئی پُہل کہلی باغیں پہرن ہزاراں جی
یاراں دی ہتھ پکڑے یاراں کردی عیش بہاراں جی

چڑھیا پوہ ہجر دی پالی دل دا خون سُکایا ہے
سر پر برف غماں دی پوندی سردی بہت ستایا ہے

ایک اور قلمی بارہ ماسہ ناقص الطرفین پندرہ ورقی موجود ہے (سبحان کلکشن نمبر ۱۵۸/۵)۔ مصنّف کا نام یا سنہ تصنیف و کتابت معلوم نہیں سوال و جواب کی صورت میں ہے لیکن بڑی مشکل سے پڑھنے میں آتا ہے :

نمونہ : لگا ساون بجارے ہاردوں دھوم — گھٹا کاری اوٹھی چہوں اور سے جھوم
(مچائے باردوں)

مچائے دھوم گھر گھر میں دوالی — لگی بننے مٹھائی اور سوہالی

اسی لائبریری میں ایک اور قلمی بارہ ماسہ 'میناونتی و شانت کنوار' کے نام سے (نشان ۱۱۲/۹) دوہے سورٹھ کی شکل میں موجود ہے۔ خط کی پختگی کا یہ عالم ہے کہ ایک مصرعہ بھی پورا پڑھنا مشکل ہے نمونہ

میناونتی کی کتھا اور شانت کنوار کی بات۔ کو ہو بدھ سین - - - - - -

بہادوں ماس پچہ اندھیارا — تتھ اشٹمی اور بُدھ بارا
ادھ نِسا نچھر سکھدیّا — جنم لیوے آج کنہیّا

یہ بارہ ماسہ میاں سادھن کی میناست، اور چندا لورک سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ میناست اور شانت کنوار کے ناموں سے اس قیاس کی تائید ہوتی ہے۔ سادھن کے یہاں یہ نام ساتن کنور آیا ہے لیکن محولہ بالا سطور سادھن کی میناست میں نہیں پائی جاتیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ یہ کسی دوسرے شاعر کی تصنیف ہے۔

بعض اردو بارہ ماسوں کے نام گارساں دتاسی کے خطبات میں بھی آتے ہیں۔ دتاسی ہر سال کے آخر میں اپنے خطبوں میں زیر نظر سال کی مطبوعہ کتابوں کے نام گنایا کرتے تھے۔

Activate Windows

اس سے کم ازکم اُن کے سال طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان خطبات میں بعض بارہ ماسوں کا نام بھی آتا ہے۔ ۱۸۶۵ء کے خطبے میں کرشن کا بارہ ماسہ، ۱۸۶۲ء کے خطبے میں خیراشاہ کا بارہ ماسہ جو اُس سال دوبارہ آگرہ میں چھپا تھا، ۱۸۷۳ء کے خطبے میں برہ ماسا مصنف نامعلوم اور ۱۸۷۷ء کے خطبے میں عطا بخش کے بارہ ماسے کا نام آتا ہے۔

۱۸۷۳ء میں بقید حیات گنیش پرشاد فرخ آبادی کے بارہ ماسے کا ذکر بھی ملتا ہے۔ جو انھوں نے لاؤنی کی طرز پر لکھا تھا۔ مسر بندھو ونود میں ان کے بارہ ماسے کا نمونہ بھی دیا ہوا ہے جو اس طرح ہے:

غرض آئی اساڑھ آیا، گھٹا نا غم و دکھ دکھلایا — ابر ہو بر بدیس کہیں برسا کہیں ترسایا[1]

صوفی شعراء خصوصاً عبداللہ انصاری نے اپنے بارہ ماسوں میں تصوف کی جو لہر چلائی تھی، طالب شاہ نے اُسی کی تقلید میں "مثنوی رموز العاشقین معروف بہ تیرہ ماسہ طالب شاہ"[2] تصنیف کی۔ کتاب کھولتے ہی حمد کا سر مطلع یہ نظر آتا ہے:

پیا کی حمد لگتی ہے پیاری — پیا میرا خدا میں اس پہ واری

اسی ایک شعر سے بارہ ماسے کے انداز بیان اور مرکزی تصور کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ طالب شاہ نے یہ بارہ ماسہ بندرابن میں بیٹھ کر لکھا تھا جیسا کہ 'بیان سرگذشت خود' کے اس شعر سے ظاہر ہے:

وہاں سے خاص بندرابن میں آکر — لکھا ہے تیرہ ماسہ دل لگا کر

غالباً بندرابن کے ہندی ماحول کی وجہ سے ہی اس تیرہ ماسے میں ہندی تصورات کی افراط ہے۔ تیرہ ماسے کے آخر میں کئی قطعات تاریخ تصنیف دیے ہوئے ہیں جن سے ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) برآمد ہوتا ہے۔ تیرہ ماسہ اساڑھ سے شروع ہو کر جیٹھ اور پھر ونود کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ طالب کا اسلوب مکمل طور سے ہندی بارہ ماسوں سے متاثر ہے۔ ہر مہینے کی خصوصیات عموماً وہی دی ہوئی ہیں جو ہندی بارہ ماسوں میں مروج ہیں۔ اساڑھ کی کالی بدلی۔ ساون کی گھٹا۔ بھادوں کی گھن گرج سب کچھ ہندی بارہ ماسے سے ہی ماخوذ

---

[1] مسر بندھو ونود تیسرا حصہ طبع دوئم ۱۹۲۸ء ص ۱۰۳۱۔

[2] مثنوی رموز العاشقین بار دوئم۔ مارچ ۱۸۹۰ء مطبع اودھ اخبار لکھنؤ۔

Activate Windows

ہے۔ نمونہ یہ ہے:۔

اساڑھ:۔

اساڑھ آیا کہوں کیا تجھ سے احوال — سکھی جو گذرا مجھ پر سُن تو فی الحال
پیا بن کرتی تھی میں آہ و زاری — برس اس میں گئی اک بدری کاری

سکھی میری بُری حالت پیا بن — نہیں آرام مجھ کو رات اور دن
اساڑھ اب ہو گیا آیا نہ پیتم — کروں کیا ہے بڑا طالب مجھے غم

جیٹھ:۔

لگا ہے جیٹھ جی جلتا ہے میرا — نہیں اب تک کیا پیتم نے پھیرا
اری آیا نہ کیونکر میرا پریتم — بتاوے اے سکھی تو مجھ کو اس دم

اری اور ارے کا تیرہ ماسے میں قدم قدم پر استعمال ملتا ہے۔ شاید یہ اقدام زبان کو "زنانی پیاری بولی" کے قریب رکھنے کی نیت سے کیا گیا ہے جو افضل کی بکٹ کہانی سے استفادے کی غمازی کرتا ہے۔ طالب کو نظیر اکبرآبادی کی طرح اشیاء کی فہرست سازی کا بہت شوق ہے۔ درختوں۔ پھلوں۔ پھولوں۔ ظروف۔ سامان آرائش۔ لباس۔ موسیقی کے سازوں۔ سواریوں۔ کھانوں اور تہواروں وغیرہ کے نام بے تکان کئی کئی صفحوں تک گناتے چلے جاتے ہیں۔ تشبیہات و تلمیحات اکثر و بیشتر ہندی استعمال کرتے ہیں۔ کوئل۔ مور۔ پپیہا۔ چکوا چکوی کا ذکر بار بار کرتے ہیں۔ زبان میں فارسی اور ہندی الفاظ کا میل ہے۔ بارہ ماسوں کی روایت میں ایک مکمل اور آزاد کتاب کی صورت میں طالب کا تیرہ ماسہ آخری ادبی تصنیف نظر آتی ہے۔

بارہ ماسوں کے ضمن میں اُن عوامی بارہ ماسوں کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا جو آج بھی ہندو گھرانوں میں تہواروں خصوصاً تیجو یا ساون کی ہریالی تیج کے موقعوں پر گائے جاتے ہیں۔ ایسے بارہ ماسوں کے متعدد بازاری ایڈیشن اُردو اور ہندی دونوں خطوں میں میں نکلتے رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کے متن کو مستند نہیں مانا جا سکتا پھر بھی اُن سے مصنف کے اسلوب اور تخیل کا بہت کچھ اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان میں لوک گیتوں کی قربت کے باوجود بارہ ماسے کی روایتی شاعری نہایت دلکش انداز اور پوری آب و تاب کے

کے ساتھ نظر نواز ہوتی ہے۔ کہیں کہیں تو وہ ادبی حدود کو چھونے لگتی ہے۔ ایسے عوامی بارہ ماسوں میں خیراشاہ۔ اللہ بخش اور بینی مادھو کے بارہ ماسے سب سے زیادہ مشہور ہیں۔ گارساں دتاسی نے اپنے ۱۸۶۱ء کے خطبے میں لکھا ہے کہ خیراشاہ کا بارہ ماسہ دوبارہ آگرہ میں طبع ہوا ہے۔ یہ کتاب اچھی خاصی مشہور ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ میرے شاگرد Ch. d'Ochoa ہندوستان سے اپنے ساتھ لائے تھے جو اس وقت شاہی کتب خانے میں ہے۔[1]

خیراشاہ کے متعلق صرف اتنا معلوم ہے کہ اس کا نام خیراشاہ۔ خیراتی یا خیراداس تھا اور وہ میرٹھ کے ساکن تھے جیسا کہ ان کے بارہ ماسے کے آخری چھند سے معلوم ہوتا ہے[2]

خیرا کہے مجھے پوچھ لے میرٹھ میں بسرام آس درپر لاگی رہے جب لگ گھٹ میں پران

اتی سری کھیرا داس کرت بارہ ماسہ سمپوان

اللہ بخش اور بینی مادھو کے حالات زندگی پردۂ خفا میں ہیں لیکن ان کی زبان سے اتنا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ وہ بھی میرٹھ یا دہلی کے آس پاس کے علاقے کے رہنے والے تھے۔

یہ تینوں بارہ ماسے قدیم روایتوں کی تقلید میں اساڑھ ماہ سے شروع ہوتے ہیں۔ نمونہ کلام یہ ہے:۔

بارہ ماسہ خیراشاہ:۔

اساڑھ میں بنتی کرے خیراشاہ ادھین۔ تم بن پیا کل نہیں ہیں جیسے جل بن مین

آساڑھ میں سوے پڑی کچھ خواب دیکھے کامنی

انبر نوے بجلی کھوے دکھ دیت دونی دامنی

کالی گھٹا چھوں اور چھائی پون پروائی چلے

ہر بار مت اٹھ بول کوئل پی بنا نینا ہرے[3]

---

[1] خطبات گارساں دتاسی ۱۸۵۰ء تا ۱۸۶۹ء شائع کردہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء ص ۵۲۶

[2] بارہ ماسہ خیراشاہ (مخطوطہ) ۱۸۷۷ء فہرست ہندی مخطوطات ناگری پرچارنی سبھا بنارس

[3] ایضاً

Activate Windows

بارہ ماسہ اللہ بخش

اساڑھ:

جس دن سے لگا اساڑھ، رہی من مار، سبھی سنسار چھاوتے مندر

سکھیوں کے بچھائی بیچ محل کے اندر

مجھے یاد پیا تری آتی، دھڑکتی چھاتی، بجلی ڈریاتی، گرجتے اِندر

سکھی اڈے ندی نالے بھرے سمندر

میں ڈری دیکھ کے بادر، کہیں بولے بیری دادر، میں پیا بنا بے آدر

مری روئے روئے بھیجی چادر

چھوں اور بولت مور، گھٹا گھنگھور، سوکھے امبرانا

مرے دل میں ایسی آئے زہر کھا مرنا (ٹیک)[1]

بینی مادھو کا بارہ ماسہ

کاتک:۔

کارتک کھول کرے سب سکھیاں رادھا بچار کرے من میں رے

مادھو پیا کا آن ملاؤ نہیں اب پران تجو چمن میں رے

ہم کو چھوڑ چلے بینی مادھو، رادھا بچار کرے من میں رے (ٹیک)[2]

ان بارہ ماسوں کی ہیئت چاہے ادبی نہ ہو لیکن قافیوں کی نشست کی دل کشی۔ بحروں کی روانی۔ ترنم اور نغمگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ امر قابل افسوس ہے کہ لوک گیتوں کا یہ بیش بہا سرمایہ نام نہاد ادیبوں کی بے پروائی اور بے وقعتی کی بدولت ضائع ہوتا جا رہا ہے۔

بہت سے بارہ ماسے ایسے بھی ملتے ہیں جن کے موضوع بارہ ماسے کے روایتی

---

[1] بارہ ماسہ اللہ بخش مرتبہ رام لال ورما مطبوعہ بھارت پریس دہلی ص ۱

[2] "بارہ ماسہ سنگرہ" مطبوعہ سری کرشن پریس ہاتھرس ص ۱۶-۱۷

موضوع سے مختلف ہیں۔ مثلاً متعدد بارہ ماسے ایسے ہیں جو اصل میں رام، لکشمن، بھرت اور کرشن وغیرہ کے حمدیہ گیت اور بھجن ہیں لیکن ان میں ماہ بماہ عنوانات کے تحت بند نظم کرکے بارہ ماسے کی شکل دے دی گئی ہے۔ ایسا ایک بارہ ماسہ "بارہ ماسہ بھرت" کے نام سے ملتا ہے جس میں بھگوان رام چندر کے بھائی بھرت کی سوانح حیات کا بیان ہے۔ نمونہ یہ ہے:

چیت "پچھلے پاکھ رام نومی کو جنم لیا۔ اودھ پوری سکھ دھام۔ نار خبر منگل چار کیا
دئے دان گجراج گئو دن تھورے کی بیاہی۔ سبھا پر پھلت ہوئی آئی
کرم ریکھ نے ٹلے کرو کوئی لاکھوں چترائی (ٹیک) [1]

اس نوع کے بارہ ماسے رام چندر جی اور سری کرشن کے متعلق بھی ملتے ہیں۔ شاید ان کے اختصار کی وجہ سے انھیں بارہ ماسی کہا گیا ہے۔ ان دونوں کا ایک ایک بند نقل کیا جاتا ہے:۔

رام چندر جی کی بارہ ماسی:۔

چیت ایودھیا میں جنمے ری رام — چندن سو لپوائے ری دھام
گج موتن کے چوک پرائے — سونے کے کلش دئے بھروائے
گھر گھر مندر بجت بدھائے میرے پٹھئے تیرے ناری بیرن بن بالک میرے [1]

کرشن جی کی بارہ ماسی:۔

پرتھم مہینہ اساڑھ لاگی برسات رتو آئی — پریتم ہمرے شیام سلونے پانی بھجوائی
کہو دے کیسے نہیں آئے، ایسے چتر سجان شیام چیری نے برمائے
ڈال گئے جادو کی پھانسی، سری رادھے گوپی تیاگ کری دھروار کبجا سی [3]

لالہ امرائی لال پلول والے نے ایک مزاحیہ 'بارہ ماسی' 'بوڑھے بالم کی بارہ ماسی' کے نام سے لکھی۔ اس میں ایک ایسی مست شباب حسینہ کے ماہ بہ ماہ اُمڈتے ہوئے جذبات کی مزاحیہ

---

[1] بارہ ماسہ بھرت مطبع فیض عام میرٹھ۔ نام مصنف و سنہ تصنیف ندارد
[2] بارہ ماسی سنگرہ مطبوعہ سری کرشن پریس ہاتھرس ص ۱۲ [3] بارہ ماسی سنگرہ ص ۱۴

انداز میں مرقع کشی کی گئی ہے جس کی شادی ایک بوڑھے سے ہوئی ہے۔ اساڑھ کے مہینے کا بیان دیکھئے:

اساڑ مہینہ لگو بدریا گھر کے آوے — موہے رات دن رہے فکر کٹھریا دونوں چچاوے
بھلی میں یا گھر میں آئی — مری پھوٹ گئی تقدیر باپ نے ایسے گھر بیاہی [1]

ایک اور بارہ ماسہ "رانی رتن کماری عرف گوپی چند" کے نام سے ملتا ہے۔ راجہ گوپی چند جب راج پاٹ چھوڑ کر جوگی بننے کے لئے تیار ہوئے تو ان کی رانیوں نے انھیں اس ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کی۔ ہندی ادب کی یہ مشہور کہانی ہے۔ زیر نظر بارہ ماسے کا موضوع یہی ہے۔ نمونہ دیکھئے:

چیت چت میں چنتا ہم کوں یہ بھاری — کینا سولہ ہزار محلن میں کنواری
تم بن نائے اُن کا کوئی۔ ترس کرو مہاراج بنوست ایسے نرموہی، خطا کچھ بن گئی ہم جانی [2]

متذکرہ بالا بارہ ماسوں کا موضوع بارہ ماسے کے مقررہ اور مروجہ موضوع سے مختلف ضرور ہے لیکن ان میں موسمی کیفیات کو کم از کم پس منظر کی حیثیت سے اپنائے جانے کی وجہ سے ان پر قدیم بارہ ماسے کے اثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن بارہ ماسے کی مقبولیت کو دیکھ کر بعض مصنفوں نے ایسے موضوعات کو بھی بارہ ماسے کی شکل دینا شروع کر دی جنھیں بارہ ماسے سے دور کا بھی تعلق نہ تھا۔ ہریانہ کے وشال سنگھ نے ہریانی بولی میں ایک کسان بارہ ماسی لکھ ڈالی جس میں کسانوں کی کھیتی باڑی سے متعلق پریشانیوں کا ذکر ہے۔ نمونہ یہ ہے:

بھادوں نے کر دیا ناش برسانے بھائی — دن رات نہ بادل کھلیں تراوٹ نیچے تے آئی
کھیت پانی تے بھر دئے۔ مکا جوار باجرے میں جل دھوتن کر دئے ماہوئی ہے کیسی جگدیشور۔

آج کل ایک نئی قسم کا بارہ ماسہ "داروغہ جی کی بات عرف رننو کا بیان" کے نام سے گذشتہ دو سال کے اندر کا اُردو میں مطبوعہ ملتا ہے۔ کسی نوجوان لڑکی نے

---

[1] بوڑھے کی بارہ ماسی۔ ناشر گوئل پستک بھنڈار پلول ص ۴
[2] گوپی چند کی بارہ ماسی مصنفہ شورام جی جادرے والے۔ مطبوعہ لوک ساہتیہ پریس متھرا۔
[3] کسان بارہ ماسی۔ مطبوعہ بھگوت پریس بلند شہر ص ۲۔

Activate Windows

اپنی مرضی سے گھر سے فرار ہونے اور پکڑے جانے کے بعد داروغہ جی کو جو بیان دیا ہے اُسی کو کسی نے بارہ ماسے کی شکل دے دی ہے۔ ممکن ہے یہ کسی صحیح واقعہ پر مبنی ہو۔ رتنو (جو رانی کی تخریب معلوم ہوتی ہے) اپنی ہر مہینے کی بے تابی و اضطرار کا بیان کرتی ہے تو ہر مہینے کی موسمی خصوصیات کا بالکل بارہ ماسے کے انداز پر ذکر کرتی ہے۔ نمونہ یہ ہے:

لگو ساون مہینہ میں ایک دن کھیتن پر آئی ، پہلے پڑی پھوار چلی پھر ٹھنڈی پُروائی
کہ مُنہ میں بھر آیو پانی۔ جیے جوانی کو اثر قسم سوہیں نے نہیں جانی۔ سُنو میری صاف داروغہ جی۔
بھاگن مہینہ لگو داروغہ جی ہولی آئی ۔ نس نس پھڑکے چھاتی دھڑکے بڑی سگھڑتا آئی
پھروں میں پھول پھول من میں، دیکھ دیکھ کے آگ بھڑک رہی مجھ دُکھیاری کے من میں،
سُنو میری صاف داروغہ جی [1]

دورِ جدید میں کبھی کبھی بارہ ماسے سے ملتی جلتی متفرق نظمیں نظر آجاتی ہیں۔ اس قسم کی نظموں کے مصنفوں میں شہاب سرمدی کا نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہے۔ انھوں نے 'جھانکیاں' کے عنوان سے بعض ہندی مہینوں کے بڑے دل کش بیانات نظم کیے ہیں۔ ان میں ہر مہینے کی موسمی کیفیات کے نہایت مترنم اور رواں غنائی مرقعے ملتے ہیں۔ یہ موسمی کیفیات ایک پُر جذبات اور حساس قلب و جگر کو کس طرح متاثر کرتی ہیں اس کے بیان نے ان نظموں کو بارہ ماسے کی روایتوں کا آئینہ دار بنا دیا ہے۔ چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:۔

اساڑھ:۔

کُسم وتی۔ سُندر۔ دُھن پتری روپ انوپ سجائے
کرت چھما چھم چڑھی اٹریا۔ ناچت لٹ چھٹکائے
جس جس ساد ھے اُڑت چُنریا
اندر دھنش بن جائے

---

[1] رتنو کا بیان عرف داروغہ جی کی بارہ ماسی۔ تالیف سمیع اللہ بک سیلر مراد آباد ص ۱-۲

چندر کلا سی چمکے چمکے
پگ پگ جھمکے
جھمکے اور لجائے [1]

ساون:۔

آئی چھاتی رُت ساون کی — پھوٹ پڑی ہریالی
لہرے جنا پیری پہنے — ڈوبت ریت کی لالی
..... ندیا دھامن سی پھنکارے — جھلکت نالی نالی
گھاٹ دھرے ملّاح کی چھوری — بوجھی ناؤ چلائے
بانس پانی لاگ نہ لاگے — ٹھاڑی لانگ چڑھائے [2]

بھادوں:۔

ارر ارر، گرجے برسے — گھوم پڑی پُروائی
دُھواں اُٹھارت آندھی پانی — بھادوں دیت دوہائی
رین اندھیری کا جل کالی دامن دیپ جلائے — اُتر کو کت، دکھن کو کت۔ بھوسا گر گہرائے
پھولن سیج سجائے سجنی سولہوں کرے سنگار — اُٹھ اُٹھ پیئو کی راہ نہارے

بچھوا سنکے، بچھوا جھنکے۔ بجری چمکے۔ گھنگھٹا سرکے۔ بدرا گرجے۔ بجلیا لرجے۔

جیرا لرجے من لہرائے — پیئو بن رہا نہ جائے [2]

شہاب سرمدی کی ان نظموں میں مختلف ہندی مہینوں میں ایک عورت کے جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ہر مہینے کی خصوصیات ایک حساس طبیعت پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہیں اس کا بیان ان نظموں کا مرکزی تخیل ہے۔ ظاہر ہے یہی بارہ ماسے کا بنیادی تصور

---

[1] مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ مورخہ ۱۵ جولائی ۶۲ء ص ۵
[2] ایضاً مورخہ ۱۵ اگست ۶۲ء ص ۵

Activate Windows

ہے۔ شہاب کے اسلوب بیان کے نئے انداز اور سُگھڑپن نے اُن کی نظموں کو ایک منفرد چیز بنا دیا ہے۔ ہندی کے مترنم الفاظ۔ ہندی بحر اور ہندی طرز بیان نے ان کی ان نظموں کو ہندی سے بے حد قریب کر دیا ہے۔ کاش شہاب سرمدی یہ سلسلہ جاری رکھ سکتے۔ اگر سال کے بارہ مہینوں کا بیان مکمل ہو جاتا تو یہ دور جدید کا ایک خیال انگیز بارہ ماسہ ہوتا جس سے اُردو ادب میں ایک قابل قدر اضافہ ہوتا۔ سچ تو یہ ہے کہ شہاب کی ان نظموں کو دیکھ کر یہ افسوس ہوتا ہے کہ اُردو میں بارہ ماسے کا رواج کیوں ختم ہوتا جا رہا ہے۔ شہاب نے بارہ ماسے کو ایک نیا موڑ دیا اور اس میں نئی راہوں کے امکان کی طرف توجہ دلائی لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کا شاعر طویل بیانیہ نظموں کی زہرہ گدازی کے لئے تیار نہیں ہے۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ خود ہندی ادب میں، جس کے اَن گنت پریما کھیانوں میں بارہ ماسوں کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے، آج بارہ ماسہ مفقود نظر آتا ہے۔ کچھ بھی ہو اُردو میں بارہ ماسوں کا جو ذخیرہ ہے وہ اردو ادب میں ہندی روایتوں کے قبول کئے جانے کے رجحان کی بہت بڑی شہادت ہے!

دسواں باب

خاتمہ ۔ جائزہ

کلیم الدین احمد نے کہا تھا "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے جیسے اقلیدس کے خیالی نقطے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے" لیکن اقلیدس کے اسی خیالی نقطے کی داستان بیان کرنے میں موصوف نے ایک کتاب کی ضخامت صرف کر دی کچھ ایسا ہی حال اِس مقالے کا ہے گزشتہ اوراق میں اردو ادب پر ہندی اثرات کی داستان شرح و بسط سے پیش کی گئی ہے۔ مجھے اندیشہ ہے کہ جائزے کی ضخامت سے قاری کو یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ اردو پر ہندی کا بے پایاں اثر ہے لیکن حقیقت اس سے کچھ پرے ہے میں اردو پر ہندی کے اثر کو غزل کے معشوق کی کمر تو نہیں کہتا لیکن مجھے یہ کہنے میں بھی باک نہیں ہے کہ اردو پر ہندی کا اثر اس درجے نمایاں اور عمیق نہیں ہے کہ ایک اجنبی کو بھی سُجھائی دے جائے اردو ادب کے کم از کم پچانوے فیصد حصے ایسے ہیں جو کسی طرح بھی ہندی اثرات کے مرہونِ منت نہیں ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ فارسی یا انگریزی نے اردو ادب کو جس قدر متاثر کیا ہے ہندی ادب کا اثر اس کے عشر عشیر کو بھی نہیں پہنچتا۔

زبان اور ادبیات میں چولی دامن کا ساتھ ہے کسی ادب پر دوسری زبان کے ادب کا اثر ہوگا تو ضروری ہے کہ اس کے اسالیبِ بیان تشبیہ استعارے وغیرہ بھی معیت میں چلے آئیں۔ اردو پر ہندی کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت لسانی اور ادبی اثرات کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں ہندی ادب کا اثر ہوگا وہاں زبان بھی ہندی نما ہوگی جہاں زبان پر ہندی اثرات ہوں گے وہاں تشبیہ۔ استعارے۔ تلمیحیں اور اسالیب بھی ہندی کا رنگ پکڑتے جائیں گے۔

اردو کا ابتدائی ادب شمال اور دکن دونوں جگہ ہندی کے بہت قریب ہے زبان کے معاملے میں بھی اور ادبی روایات کے باب میں بھی۔ دکنی میں تو یہ بے اتنی تیز ہے کہ

ہندی کے فدائیوں نے دکنی زبان اور ادب کو "دکھنی ہندی" کہنا شروع کر دیا ہے اور اس پر مُصر ہیں کہ وہ ہندی ہے۔ اس پر ہندی اثرات کی سند اس سے بڑھ کر کیا ہوگی۔ شمالی ہند میں امیر خسرو، افضل (صاحبِ بکٹ کہانی) اور فائز دہلوی کے یہاں یہ اثرات اسی طرح بھرپور ہیں جیسے دکنی کے شباب کے زمانے میں تھے۔ شمالی ہند کے ابتدائی متغزلین مثلاً حاتم۔ آبرو۔ ناجی۔ یکرنگ وغیرہ کی غزلوں میں بھی سریجن۔ موہن۔ پیا۔ من ہرن۔ بالم اور سجن جیسے ہندی ادب کے عناصر مل جاتے ہیں۔ جب ولی کا جدید کلام دہلی پہنچا تو وہ سب کی آنکھوں کو بھایا اور سب اس کی تقلید میں ڈھے پڑے۔ ہندی کی جگہ فارسیت لینے لگی۔ شاہ حاتم اور مظہر جانجاناں کی اصلاح زبان کی تحریک نے کچھ اور سہارا دیا انیسویں صدی میں ناسخ نے اِس اصلاح کو منطقی تکمیل تک پہنچا دیا۔

"قصہ مہر افروز و دلبر" کو چھوڑ کر شمالی ہند کی ابتدائی اردو نثر میں فارسیت و عربیت بے طرح رچی بسی ہوئی ہے چنانچہ کربل کتھا اور نوطرز مرصع اردو کم ہیں عربی فارسی زیادہ اور وہ بھی بسیار ناہموار۔ لیکن ہم یہ جانتے ہیں کہ یہ کتب اردو ادب کے شہپارے نہیں ہیں ان کی اہمیت صرف تاریخی ہے اُن کے مصنف اردو انشاپردازوں کی صف اول میں نہیں بیٹھتے۔ لیکن ناسخ کے عہد میں فارسیت اردو کا ٹکسالی سکہ ہوگئی۔ عالمانہ نثر کا معیاری نمونہ فسانہ عجائب ٹھہرا۔ شاعری میں غالب اور مومن اپنے عہد کے نمائندے تھے یہ اور ان کے ہم عصر فارسی کے متاخرین ہندوستانی شعراء کے معتقد تھے اِن متاخرین کا سبکِ ہندی اپنی وقعت اور اغلاق کے لیے مشہور ہے۔ موضوع سے قطع نظر سرور ناسخ غالب۔ مومن سبھی زلفِ پارسی کے اسیر تھے۔ انیسویں صدی کے ربع ثانی میں اردو کے اعلیٰ ادب کی زبان جس قدر فارسی زدہ ہے اتنی اس سے پہلے یا بعد میں کبھی نہیں ہوئی۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ ایک نقطۂ عروج تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو زبان کے اوسط معیار میں آہستہ آہستہ تبدیلی ہونی شروع ہوئی۔ مغل حکومت کا غروب اور مغربی حکومت کا طلوع تہذیب کے ارتقاء میں بھی ایک شدید موڑ تھا۔ مشرقی تہذیب اور فارسی کی جگہ نئی تہذیب اور انگریزی نے لی اور فارسی کا اثر کم ہونے لگا۔ ایک طرف خالص زبان کے شاعر مثلاً شوق لکھنوی۔ انیس۔ اور داغ نے مقامی روزمرہ اور محاورے کے حُسن کی تابندگی دکھائی دوسری طرف نئے حالات کے

تقاضوں سے سرسیّد۔ نذیر احمد اور حالی جیسے ادیب سامنے آئے جنھوں نے اردو کو فارسی کی سخت گیری کے چنگال سے آزاد کرایا۔

۱۸۵۷ء کی جد و جہد آزادی نے مزاجوں میں جو تبدیلی کی تھی اور جس کا عکس زبان میں بھی دکھائی پڑتا ہے وہ بیسویں صدی میں ایک دفعہ پھر بدل گیا۔ ملّی تحریک نے اقبال جیسے دیوقامت شاعر کو جنم دیا جو اردو سے زیادہ فارسی کا رسیا تھا۔ اقبال نے اپنے مطالب کو ادا کرنے کے لیے بے دریغ فارسی ترکیبوں کا سہارا لیا انھیں کے عہد میں ابوالکلام آزاد اور نیاز فتحپوری جیسے ادیب آسمانِ ادب پر چمکے۔ الہلال اردو تو عربی و فارسی رنگ ہی سے عبارت ہے۔ نیاز بھی جب کبھی انشا کا زور دکھانا چاہتے ہیں تو عربی و فارسی کا ہی دامن پکڑتے ہیں۔

اقبال کا جو مقام شاعری میں ہے وہی منشی پریم چند کا افسانہ و ناول میں ہے۔ پریم چند نے آسان زبان اپنائی اور اردو کے کوچے سے نکل کر کوئے ہندی کی بھی سیر کر آئے اُن کی اردو کو ہندی تو نہیں کہا جا سکتا لیکن اس نے اقبال کی فارسیت کا ضرور توڑ کیا ترقی پسندی، قومی شعور کی تندی اور انگریزی کے اثرات نے اردو کو مستقلاً غیر معتدل فارسیت سے آزاد کر دیا۔ چنانچہ آزادی کے بعد فارسی کی تقلید کو غیر مستحسن اور ہندی کی تقلید کو قابلِ قدر سمجھا جانے لگا۔

یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ زبان میں ہندی کے اثرات ادیب کے دین و مذہب کے تابع نہیں ہیں۔ دکن کے تمام ادیب مسلمان تھے لیکن ان کی زبان بھاشا کے قریب تھی۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے ہندو ادیبوں اور مسلمان ادیبوں کی زبان کے رنگ میں مذہب کے اختلاف کے باوجود کوئی فرق نہیں۔ دیا شنکر نسیم۔ رتن ناتھ سرشار۔ کرشن چندر۔ فراق اور راجندر سنگھ بیدی کی اردو کو ہندی سے اسی قدر قرب و بُعد ہے جتنا ان کے عہد کے کسی بھی مسلمان ادیب کی زبان کو۔ شاید یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ پاکستان اور ہندوستان کے اردو ادب کی تخلیقات میں بھی زبان کی حد تک دو دھارے دکھائی نہیں دیتے۔ اخباروں علمی تحریروں، ریڈیو کی خبروں وغیرہ میں تو ہندوستانی اور پاکستانی اردو کے مختلف رجحان دکھائے دیتے ہیں لیکن شعر و افسانہ میں پاکستان اور ہندوستان کے ادیب ایک سی ہی زبان لکھ رہے ہیں۔

Activate Windows

زبان میں تبدیلی کتنی آہستہ اور غیر محسوس طور سے ہوتی ہے اس کا اندازہ اس امر سے ہو سکتا ہے کہ بظاہر آزادی سے فوراً قبل کی اردو اور آج کی اردو میں کوئی بڑا فرق نہیں دکھائی دیتا لیکن کوئی لسانی حس والا جائزہ اور تجزیہ کرنے بیٹھے تو اسے فوراً دکھائی دے گا کہ عربی و فارسی کی بلند آہنگ ترکیبوں میں معتد بہ کمی ہوتی جا رہی ہے اور دبے پاؤں بعضے ایسے ہندی الفاظ اردو میں چلے آئے ہیں جن کا آزادی سے پہلے رواج نہ تھا۔ شرنارتھی، ودھان، ودھان پریشد، لوک سبھا، سنسد، منتری، راشٹرپتی، بھاشا کلیان، پونجی واد، پنچ درشیہ یوجنا۔ کیندریہ منتری منڈل وغیرہ اسی قبیل کے الفاظ ہیں

اردو میں ہندی زبان کے اثرات کے بارے میں جو تاریخی جائزہ لیا گیا ہے وہ ہی اردو ادب پر "ہندی ادب" کے اثرات کے لیے بھی صادق آتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کی ابتدا تک اردو پر ہندی ادب کے اثرات کی شدت تھی اس کے بعد وہ تیزی کے ساتھ کمزور پڑتے گئے یہاں تک کہ آخر انھوں نے دم توڑ دیا۔ آزادی کے بعد وہ پھر کسی قدر زور پکڑ رہے ہیں لیکن اتنے نہیں جتنے کسی نشاۃ ہندو نیت میں سرشار کو توقع ہو سکتی تھی وجہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد کی ہندوستانی تہذیب نہ احیائیت میں ڈوبی نہ اس نے پراچین بھارتیہ سبھیتا کے پاؤں چھونے شروع کیے بلکہ وہ تیزی کے ساتھ مغرب کی پیروی میں گامزن ہو گئی آزادی کے بعد اردو میں ہندی اثرات کے جس بے پناہ سیلاب کی امید کی جاتی تھی اس کے فقدان کی بہت کچھ وجہ اردو میں انگریزی اثرات کی یلغار ہے اردو کی نئی شاعری نے تو جدید ترین امریکی شعراء کے ہاتھ پر بیعت کر رکھی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ اردو زبان و ادب ہندوستان کی دوسری زبانوں اور ادبوں کے زمرے سے الگ تھلگ رہا ہے اس کا رسم الخط مختلف ہے ذخیرہ الفاظ کا غالب رجحان مختلف ہے، تشبیہیں، تلمیحیں، اور ادبی روایتیں مختلف ہیں۔ بنگالی، مراٹھی، گجراتی، ہندی سب کے ادب ایک ساتھ ایک شارع پر ارتقا کی منزلیں طے کرتے ہیں لیکن اردو کی ڈگر علیحدہ ہے۔ اردو نے ہندی کو چھوڑ کر فارسی کی حلقہ بگوشی اختیار کی چنانچہ اردو پر اعتراض کیا جانے لگا کہ یہاں بھیم وارجن پر رستم سہراب کو، گنگا جمنا پر جیحون و سیحون کو۔ ہمالیہ بندھیاچل پر البرز و بے ستون کو، کوئل اور پپیہا پر بلبل ہزار داستاں کو اور چمیلی اور گیندے پر نرگس و سوسن کو ترجیح دی جاتی ہے۔ ہندوستان میں بلبل، نرگس اور سوسن کس نے دیکھی ہیں۔

ان تشبیہوں اور تلمیحوں میں اب پہلی سی کیفیت باقی نہیں ہے۔ آج کوئی اگلے وقتوں کا ادیب ہی جیحون و سیحون، البرز و دماوند، سوسن و بنفشہ کی بات کرے گا لیکن اس کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو کا مزاج اب بھی خالص ہندوستانی نہیں اس میں بیرونی عناصر کی کثرت ہے

آزاد ہندوستان کے سامنے علمی اصطلاحوں کا ایک سنجیدہ مسئلہ ہے۔ مرکزی حکومت کے سائنسی اور تکنکی اصطلاحات کمیشن کی فیکٹری میں کئی لاکھ اصطلاحیں ڈھل کر نکل چکی ہیں کہا جاتا ہے کہ وہ سوائے اردو اور تامل کے ہندوستان کی تمام زبانوں کے لیے قابل قبول ہیں۔ اردو ماہرین لسانیات کے نزدیک مخصوص اسباب کی بنا پر اردو کا مزاج مختلف ہے وہ ہندی یا ہندوستانی اصطلاحوں کو قبول نہیں کر سکتی۔

ماضی میں اردو کا ارتقا جن خطوط پر ہوا اس پر آج جز بز ہونا یا انگشت اعتراض اٹھانا بے سود ہے لیکن اب بھی اگر اردو اسی لکیر کو پیٹتی رہے تو مقام حیرت ہے آخر کیا وجہ ہے کہ آج آزاد ہندوستان میں بھی اردو ہندوستان کی قدیم و جدید زبانوں سے استفادے کے لیے تیار نہیں ہے اور اب بھی بیرونی زبان عربی کے خزینے کی طرف ہاتھ پھیلاتی ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند کا یہ مشاہدہ خیال انگیز ہے:۔

"ہم LINGUISTICS کو بھاشا وگیان نہ کہکر لسانیات کہتے ہیں۔

VOWEL CONSONANT VOICED and VOICELESS

کے لیے ہندی کی مانوس اصطلاحیں سوَر۔ ویینجن۔ گھوش، اگھوش نہیں لے سکتے بلکہ نامانوس عربی اصطلاحیں مصوتہ، مصمتہ، مصیتی اور غیر مصیتی گھڑتے ہیں یہ اصطلاحیں ہر اردو والے کیلئے نامانوس اور اجنبی ہیں اگر نامانوس اور اجنبی الفاظ ہی میں ترجمہ کرنا ٹھہرا تو مصیتی کی بجائے گھوش ہی کیوں نہ کہا جائے تاکہ بقیہ تمام جدید آریائی زبانوں کے ساتھ اشتراک اور تال میل ہو سکے"

ہٹلر نے اپنی سوانح عمری میں لکھا ہے کہ میں نے اپنے بچپن میں ایک یہودی کو دیکھا تو وہ اپنے طرز ماند و بود میں بقیہ ابنائے وطن سے اتنا الگ تھلگ معلوم ہوا کہ میں سوچنے لگا کہ کیا یہ شخص جرمن کہلانے کا مستحق ہے، اور ہٹلر کے دل میں یہودیوں کے لیے اتنی نفرت بیٹھ گئی کہ موقع آنے پر اس نے انھیں نیست و نابود کرنے پر کمر باندھ لی کیا اردو بھی ملک کی زبانوں میں اسی طرح سبزۂ بیگانہ ہے کیا یہ الگ لیکھ پر چلنے والی زبان

گردن زدنی ہے یا اُسے جن سنگھ کے محاورے میں کم از کم بھارتیہ کرن (ہندیانے) کی ضرورت ہے ؟

فی الوقت اس سوال کا جواب دینے کی بجائے ہم صرف اتنا کہنے پر اکتفا کرتے ہیں کہ یہ سوال اصل میں آج سے چھ صدی قبل اس وقت اٹھایا جانا چاہیے تھا جب اردو جنم لے رہی تھی، شکل پکڑ رہی تھی۔ اردو تین باتوں میں ہندی سے مختلف تھی

۱۔ اس کا رسم الخط باہر سے آیا تھا۔

۲۔ اس کے ذخیرہ الفاظ میں نسبتاً باہر کے الفاظ زیادہ تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ اور بھی بڑھتے گئے۔

۳۔ اس کی ادبی روایتیں اور اسالیب انشا شروع میں کم اور بعد میں زیادہ بیرونی زبانوں کے مشابہہ ہو گئے۔

سوال یہ ہے کہ کیا یہ بہتر ہوتا کہ اردو کا رسم الخط دیوناگری رہتا اس میں عربی فارسی الفاظ کم سے کم آتے۔ اس کی شاعری اور انشا کے تمام حربے ہندوستانی ہوتے اگر ایسا ہوتا تو ہندوستانیت کے جذبے کو توجیہیں بہ جبیں ہونے کی ضرورت نہ ہوتی لیکن ہندی کی اتنی مقلد اور متبوع زبان ہندی سے الگ کوئی اور زبان نہ ہوتی بلکہ وہ ہندی ہی ہوتی اردو کا وجود ہی نہ ہوتا۔

اِس سلسلے میں ایک اور سوال ذہن میں آتا ہے کیا اس مغائرت پسند، مغرب نگر اردو کے وجود سے ملکی کلچر کو ٹھیس پہنچی ہے یا اس سے ثقافت کو تقویت ہوئی ہے ؟

ہمیں سیاسی پہلو کے بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے کیونکہ اس مقالے کا موضوع سیاسیات نہیں ہے لیکن جہاں تک کلچر کا تعلق ہے ہم بلا جھجک کہہ سکتے ہیں کہ کلچر کو بیرونی عناصر کے انجذاب سے نیا خون ملتا ہے۔ اخذ و استفادہ کلچر کی صحت کا ضامن ہے۔ کلچر پانی کی اس ٹنکی کی طرح ہے جو غسل خانے کے اوپر دھری ہو اگر اس کے پانی میں بین دین آمد و رفت نہ ہو تو بند پانی میں کچھ دنوں میں بوئے فساد آنے لگے گی اور پانی انسان کے استعمال کے ڈھب کا نہیں رہے گا۔ کلچر میں ٹھہراؤ موت ہے خالص ملکی کلچر ایک "بھرم محض"[1] ہے کلچر کے دوسرے اجزا کی نسبت، زبان و ادب کے دوسرے خرمنوں سے خوشہ چینی کی کچھ اور

۱۔ یہ ترکیب قصداً استعمال کی گئی ہے کیونکہ میں ہندی اور عربی فارسی لفظوں کی خوبصورت اضافت کو جائز سمجھتا ہوں۔ (پ)

Activate Windows

زیادہ حاجت ہے۔ دنیا کی سب سے بڑی زبان انگریزی کو لیجیے، اس میں کتنی بہت سی زبانوں کے کتنے زیادہ الفاظ ہیں۔ اس میں یونان، روم، اٹلی، فرانس اور روس وغیرہ کی کتنی ادبی تحریکوں کا فیض ہے، ہندوستان اور اردو کے حق میں بھی چھوا چھوت ہلاہل ہے۔ رندِ فرزانہ نے کیا پتے کی بات کہی ہے ؎

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جُدا جُدا ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

اگر ملک کی تمام زبانوں کے ادب، ایک ہی رنگ و آہنگ کے ہوتے یعنی ان کا زمانۂ حیات ویرگا تھا کال، بھگتی کال، ریتی کال اور آدھنک کال کے چار آشرموں میں بنٹا ہوا ہوتا اور اردو کا اپنا رنگ روپ نقشے میں نہ ہوتا تو یقیناً ہندوستانی ادب کسی قدر مفلس رہ جاتا۔

یہاں اردو کے رسم الخط کے بارے میں کچھ کہنا بے محل نہ ہوگا۔ رسم الخط زبان کی روح نہ سہی لیکن محض لباس بھی نہیں ہے۔ وہ اس کا قفس عنصری ہے پھر اردو ہندی کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ کہیں کہیں تو اُن میں صرف رسم الخط کا ہی پردہ باقی رہ جاتا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں ذرہ برابر ہچک نہیں ہے کہ اگر اردو نے اپنے رسم الخط کو چھوڑ کر دیوناگری یا رومن رسم الخط اختیار کیا تو اس کی موت یقینی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ موجودہ اردو رسم الخط ہر طرح سے مکمل ہے۔ میرے نزدیک اس میں بعض خامیاں ہیں مگر ترمیم و اصلاح کی بجائے اُسے سرے سے ترک کر دینے کا خیال اردو کے لیے خودکشی کے مترادف ہے۔

ایک قلم کار جب کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو وہ اس سے اس قدر مسحور ہو جاتا ہے کہ ذہنی و جذباتی حیثیت سے اُسی کا ہو کر رہ جاتا ہے۔ اپنے موضوع سے اُس کا والہانہ جذبۂ عقیدت اس موضوع میں سو سو رنگ بھر کر اس کے سامنے پیش کرتا ہے جبکہ ناسوار اس کے لئے ایک مجموعہ بے رنگ ہو کر رہ جاتا ہے لیکن تنقیدی نقطۂ نظر میں عقیدت کا کوئی مقام نہیں۔ اردو ادب میں ہندی اثرات کی نشان دہی کرنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم اردو ادب میں جہاں جہاں ہندی عناصر ملیں انھیں دیکھ کر باغ باغ ہو جائیں۔ لیکن جہاں قندِ پارسی آئے اُسے دیکھ کر مُنغض ہو جائیں۔ ذرا مندرجہ ذیل اقتباسات کو دیکھیے :

"اُس کے کنارے ہنس، چکوا، چکوی، بگلے سب کے سب کلول میں تھے۔

کنول تالاب میں پھولے ہوئے تھے۔ رنگ برنگ کے پھول بن میں
پھول رہے تھے۔ اُن پر بھونروں کے جُھنڈ کے جُھنڈ گونج رہے تھے۔"

(بے تاج بھیرہی)

روپ چمکتے چاند سے نرمل رنگ دھنک سے نیارا ہے — ترے خیال کا یہ البیلا پن تو کتنا پیارا ہے
پھول کھلیں یا مُرجھا جائیں پات ہرے یا پیلے ہوں — کوئی سماں کوئی رُت ہو اس دل کو دھیان تمہارا ہے
مجھ سے باندھ نہ سمبندھ اَتیر امیرا سنجوگ کہاں — میں اک جلتا پریت ہوں تو امرت رس کی دھارا ہے[1]

کتنی وجد آور نثر و نظم ہے۔ منظوم اقتباس ایک پاکستانی تخلیق ہے۔ بہ ظاہر یہ بالکل گیت معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل غزل ہے۔ کاش اردو شاعری ان خطوط پر چلی ہوتی۔ کاش اردو غزل اس جامے پر قناعت کرتی۔ اب تصویر کا دوسرا رُخ دیکھئے:

"کتنا حُسن کتنی رعنائی ہے اس کلی میں۔ رنگ و بو اور نزاکت ننھی سی نیند میں سو رہے ہیں لیکن بختیار، انار کلی — اُس سے ان کا کیا تعلق۔ وہ تو فردوس کا ایک خواب ہے۔ شباب کی آنکھوں کی قوس و قزح۔ اور سچ مچ، بختیار، کبھی تنہائی میں مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے وہ صرف میرا تصور ہے اُسے حقیقت سے کوئی تعلق نہیں جیسے میں نے ایک خیال کو اپنے دل کے سنگھاسن پر بٹھالیا اور اسے پوج رہا ہوں۔" (امتیاز علی تاج۔ انار کلی)

"خدا سے حُسن نے اک روز یہ سوال کیا — جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا
ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا — شبِ دراز عدم کا فسانہ ہے دُنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی — وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی
کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سُنی — فلک پہ عام ہوئی اختر سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سن کر سُنائی شبنم کو — فلک کی بات بتادی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے — کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار آیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار آیا"

(ڈاکٹر اقبال۔ حقیقتِ حسن)

---

[1] چاندی کی پتیاں۔ ناصر شہزاد ص ۳۵

نثر و نظم کے یہ دونوں نمونے ادبِ عالیہ کے ہیں۔ ہندوستان کے ادب میں ان کا اضافہ ہندوستان کے لئے مایۂ فخر ہے، اردو کو اس رنگ پر عاریا معذرت کی ضرورت نہیں ہے۔ ان ادب پاروں پر ہندی ادب کا کوئی اثر نہیں ہے اگر ہے تو فارسی اسلوب کا۔ لیکن اگر یہ اردو میں نہ ہوتے تو اردو کتنے گھاٹے میں رہتی۔ میرا اندازہ ہے کہ اردو نہ جاننے والے صاحبِ ذوق بھی اس باب میں میرے ہم خیال ہوں گے۔ غالب کی یہ غزل دیکھئے:

ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور — کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور
یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات — دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور
تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم، جب اٹھیں گے — لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور
ہیں اور بھی دُنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور"

جب اسے اردو نہ جاننے والے عوام کے سامنے پڑھا جاتا ہے تو کیا یہ فارسی روایات کے اشعار اُن کے دلوں کے تاروں کو نہیں جھنجھنا دیتے؟ کیا اس کے الفاظ ان کی متاعِ جان کو لبوں پر نہیں کھینچ لاتے۔ کیا فارسی سے مستعار ان روایات میں دل نشینی کی کمی ہے۔ کیا اب بھی یہ اسالیب و روایات بیرونی اور اجنبی ہیں۔ کیا چھ سو سال کی مدت حقوقِ شہریت حاصل کرنے کے لئے کافی نہیں ہے۔ کیا آج ۱۹۷۱ء میں فارسی الفاظ، فارسی کی ادبی دین، فارسی کی اصنافِ سخن ہندوستان میں بیرونی کہلائیں گی۔ کیا تاج محل، شیروانی اور پاجامہ ہندوستانی کلچر سے بدر ہونے چاہئیں۔ کیا پتلون اور ڈبل روٹی کا استعمال ارضِ ہندوستان سے غداری ہے؟ اگر کلچر کو یہ سب چیزیں قبول ہیں ہندوستان کی زندگی کا جز ہو چکی ہیں۔ تو غزل میں ساقی کا ذکر، رخسار کی گلاب سے تشبیہ، رباعی میں خمریات کا کیف بھی اسی طرح ہندوستان کی اپنی متاع ہیں جس طرح ہندی ادب!

ہمیں اردو ادب پر ہندی ادب کے اثرات یقیناً خوش آتے ہیں لیکن ہمیں غیر ہندی اثرات سے کوئی ملال نہیں ہے۔ ہم تاریخ کو دوبارہ نہیں لکھ سکتے۔ وقت کے جبر کے آگے ہماری تمنا مجبور ہے۔ اگر چودھویں پندرہویں صدی میں کھڑی بولی کا اردو روپ وجود میں آیا تو یہ وقت کا تقاضا تھا۔ اگر اردو ادب نے فارسی سے بے تحاشا دریوزہ گری کی تو وہ بھی وقت کا جبر تھا اس سے مفر نہ تھا۔ ہر اندھیرے بادل کے پیچھے چمک دار نقرئی استر ہوتا ہے۔ اس

Activate Windows

فارسیت کی یلغار نے اردو ادب کو متعدد گوہر و جوہر بھی دیے۔ اُردو کی نوک پلک، اس کی نفاست و نزاکت، اغیار سے بھی خراجِ تحسین وصول کر چکی ہے اور ظاہر ہے یہ زیادہ تر فارسی کی شاگردی کا ہی نتیجہ ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب کے کچھ ایسے عناصر ہیں جن کی بقا ہم پسند نہیں کریں گے اور سچ تو یہ ہے کہ وہ خود ہی دم توڑ رہے ہیں۔ مَرے پر دُرّے لگانے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ جیجوں سیجوں، رستم و اسفندیار، سوسن و سنفشہ جیسی چیزیں آج کے عہد میں اردو کے لئے لایعنی ہیں۔ آئندہ اردو تخلیقات میں ان کا کوئی مقام نہیں ہونا چاہئے لیکن غزل کو گیت سے نہیں بدلا جا سکتا بلکہ اُسے گیت کے پہلو بہ پہلو برقرار رکھنا چاہئے۔ اصل ضرورت اس امر کی ہے کہ غزل کے اسلوبِ بیان کو فارسی زدگی سے نجات دلائی جائے۔

ہر دور کے ابنائے عصر اپنے عصر کو انقلاب و بحران کا دور اور موڑ قرار دیتے آئے ہیں۔ ہمیں بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ آج کل ہندوستان ایک موڑ پر پہنچا ہوا ہے۔ ان حالات میں کون پیشین گوئی کرنے کی ہمت کرے گا کہ اردو زبان و ادب کن خطوط پر رواں دواں ہوں گے۔ پھر بھی چند مشاہدات پیش کرنے کی جرأت کی جاتی ہے:

۱۔ اردو میں عربی فارسی کے جو عناصر آ چکے ہیں اُن میں اضافے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ نہ زبان میں نہ ادب میں بلکہ اُن میں کمی ہو گی۔ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کی ذیل کی ترکیبوں کو بہت سراہا ہے اور وہ اس عہد میں واقعی اردو میں ایک اضافہ تھیں:

دامِ شنیدن ۔ خمارِ رسوم ۔ جوہرِ اندیشہ ۔ گلبانگِ تسلی ۔ دریائے مے ۔
پہلوئے اندیشہ ۔ خانہ زادِ زلف ۔ زنجیرِ رسوائی ۔ جمع و خرچِ دریا ۔ موجِ نگاہ ۔
نبضِ خس ۔ تشنۂ فریاد ۔ خلوتِ ناموس ۔ صیدِ زدامِ جستہ ۔ خودداریِ ساحل ۔
شہپرِ رنگ ۔ گذرگاہِ خیال ۔ برگِ ادراک ۔ طالعِ خاشاک ۔ آئینۂ انتظار ۔
حُسنِ جوہر ۔ لذتِ سنگ ۔ گردشِ رنگ ۔ فشردۂ انگور ۔ شہرِ آرزو ۔
صحرا دستگاہ ۔ محشرِ خیال ۔ مژگانِ سوزاں ۔ مژگانِ یتیم ۔ کنگرِ استغنا ۔
سلکِ عافیت ۔ معاشِ جنوں ۔ دریائے بے تابی ۔ وادیِ خیال ۔ سیاستِ درباں ۔
نسیہ و نقدِ دو عالم ۔ طلسمِ پیچ و تاب ۔ طعنۂ نایافت ۔ کالبدِ دیوار ۔ گلستانِ تسلی ۔
چشمِ صحرا ۔ شیرازہ مژگاں ۔ برخوردارِ بستر ۔ رنگِ فروغ ۔ قلزمِ خوں ۔

غبارِ وحشت ۔ شرارِ جستہ ۔ جیبِ خیال ۔ دعوتِ مژگاں ۔

ان الفاظ کی جدت کتنی ہی آشکار اور خوبیاں کتنی ہی ظاہر ہوں لیکن اب اردو ادب میں اس قبیل کی تراکیب اور نہ آئیں گی اور ان کا استعمال بھی بتدریج کم ہوتا جائے گا۔ اقبال کی یہ زبان: ؎

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں ۔ غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں

اہلِ اردو کے لئے یونانی و عبرانی ہو جائے گی۔ اردو یکایک ہندی تو نہ بن سکے گی لیکن وہ عربی فارسی سے یقیناً دور ہوتی جائے گی۔

۲۔ ادبیات میں ہندی کا اثر کسی حد تک بڑھے گا۔ آج کے اردو ادیب غالب و مومن۔ حالی و آزاد۔ اقبال و جوش کی طرح ہندی ادب سے بے بہرہ نہیں ہیں بلکہ وہ ہندی ادب کا عرفان رکھتے ہیں۔ نئی نسل ہندی زبان سے شناسا ہو گی اس لئے ہندوستان کا اردو ادب ہندی سے کسی قدر قریب تر آتا جائے گا۔

۳۔ لیکن یہ بھی یقینی ہے کہ مستقبل قریب میں اردو پر ہندی ادب کی چھاپ بہت گہری نہ ہو گی۔ اب ہندی ادب سے مُراد سُورداس تلسی اور کیشوداس کا ادب نہیں ہے۔ آج کا ہندی ادب خود انگریزی ادب سے بری طرح متاثر ہے اردو ادب بھی ہندی کی بجائے انگریزی ادب سے زیادہ متاثر ہو گا۔ سائنس اور ٹکنالوجی کے اس دور میں مغربی ثقافت کی دھاک بڑھتی جا رہی ہے۔ چاند کو پامال کرنے والی۔ پرانے دل کو نئے دل سے بدل دینے والی۔ اور حیات کا مصنوعی خلیہ (CELL) پیدا کرنے والی قوم کے ذہن و فکر کے آگے کوئی مشرقی قوم پرستی سپر ڈالے بغیر نہیں رہ سکتی۔ اردو ادب اور دوسرے ہندوستانی ادب مغرب سے بہت کچھ لیں گے۔

۴۔ مندرجہ بالا تمام عوامل کا اثر یہ ہو گا کہ اردو زبان و ادب آہستہ آہستہ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ادب سے اپنی مغایرت کھوتا جائے گا۔ اردو ادب اور ہندی ادب کے بیچ کی خلیج کم سے کمتر ہوتی چلی جائے گی لیکن اردو کا علٰحدہ وجود برقرار رہے گا اور یہ وجود اردو کے مخصوص ذخیرۂ الفاظ اور علٰحدہ رسم الخط کے تابع ہو گا۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ ماضی کے اردو ادب کو بھی ہندوستان کے دھارے سے جتنا علٰحدہ سمجھا جاتا رہا ہے حقیقتاً وہ اتنا علٰحدہ نہیں ہے۔ گذشتہ اوراق کا مطالعہ

Activate Windows

بہت سی نگاہوں کے سامنے سے پردہ اُٹھا کر دکھائے گا کہ اردو میں ہندی ادب کے اثرات ان گوشوں میں بھی موجود ہیں جہاں تک عام نگاہیں نہیں پہنچ سکتیں۔

اردو ادب میں ہندی ادب کی یہ تمام پرچھائیاں خوش آیند ہیں۔ اگر یہ نقوش کچھ اور زیادہ ہوتے تو خوشی کی بات تھی، نہیں ہیں تو جائے ملال نہیں۔ اردو ادب بہرنوع ہندوستانی ادبیات کا جزوِ لاینفک ہے۔

کتنی حیرت کا مقام ہے کہ اردو ادب میں مقامی یا ہندوستانی عناصر پر تحقیقی مقالے لکھے جاتے ہیں، گویا اردو میں ملکی اثرات اتنے نحیف و نزار ہیں کہ ان کے ادراک کے لئے خوردبین کی ضرورت ہے۔ کیا کسی دوسرے ملکی ادب کے بارے میں کوئی خواب میں بھی یہ سوچ سکتا ہے کہ اس میں ہندوستانی تہذیب کے آثار کی کھوج کی جائے۔

لیکن حق یہ ہے کہ اردو کے باب میں بھی صورتِ حال کچھ ایسی تاریک نہیں ہے۔ گذشتہ اوراق سے ظاہر ہے کہ اردو ادب میں ہندوستانی ہی نہیں ہندی عناصر بھی اس قدر فراواں ہیں کہ انھیں بہ یک جنبشِ قلم رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ عناصر خوش آیند ہیں، ہمیں یہ تسلیم ہے کہ اردو ادب کا جو پہلو، اور یہ بہت بڑا پہلو ہے، ہندی اثرات سے معرّا ہے وہ بھی اسی طرح ملکی ادب کا بیش بہا سرمایہ ہے جس طرح سے بنگالی یا تامل ادب۔ لیکن اس کے باوجود ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ اردو ادب کا ہندی رنگ اس کی قدر و قیمت کو رفعت عطا کرتا ہے۔ یہ رنگ و آہنگ تیز تر ہوتا تو خوشی کی بات تھی۔

کتابیات

ا

آبِ حیات	محمد حسین آزاد	باریا زدہم لاہور
آثار الصنادید	سر سید احمد	چوتھا ایڈیشن ۱۹۶۵ء
اَربابِ نثرِ اردو	سیّد محمد	بار اول ۱۹۴۷ء
اردو زبان اور عورت	وحیدہ نسیم	۱۹۶۴ء
اردو شاعری کا مزاج	ڈاکٹر وزیر آغا	۱۹۶۵ء
اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر	ڈاکٹر گوپی چند نارنگ	غیر مطبوعہ مقالہ
اردو شہ پارے	ڈاکٹر زور	جلد اول۔ طبع اول ۱۹۲۹ء
اردو کی نثری داستانیں	ڈاکٹر گیان چند جین	طبع اول ۱۹۵۴ء طبع دوم ۱۹۶۹ء
اردوئے قدیم	شمس اللہ قادری	بار اوّل
اردو کے اسالیبِ بیان	ڈاکٹر زور	پانچواں ایڈیشن ۱۹۶۴ء
اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام	عبدالحق	طبع اول ۱۹۳۶ء
اردو مثنوی کا ارتقاء	پروفیسر عبدالقادر سروری	طبع دوم ۱۹۶۸ء
اردو مثنوی شمالی ہند میں	ڈاکٹر گیان چند جین	طبع اول ۱۹۶۹ء
اردو مرثیے کا ارتقار	ڈاکٹر مسیح الزماں	طبع اول ۱۹۶۸ء
اردوئے معلّیٰ	غالب	بار سوئم ۱۹۳۰ء
اسیر حرص عرف چنگیز خاں	آغا حشر	تاج اکیڈمی دہلی سنہ ۱۹۶۶ء
اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اردو کا حصّہ	محمد عُزیر	۱۹۵۵ء
آگ کا دریا	قرۃ العین حیدر	۱۹۵۶-۵۷ء
امیر خسرو اور اُن کی ہندی شاعری	ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی	۱۹۶۱ء

Activate Windows

امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر	ڈاکٹر صفدر آہ	۱۹۶۶ء
انتخاب کلام آزاد لکھنوی	ناشر انجمن ترقی اردو علی گڈھ	بار اول
انتخاب جدید	مرتبہ پروفیسر آل احمد سرور و عزیز احمد	۱۹۶۵ء
انتخاب کلام چکبست	مرتبہ عبدالستار دلوی	۱۹۶۰ء
انتخاب کلام محمد قطب شاہ معانی	مرتبہ ڈاکٹر زور	۱۹۵۸ء
انتخاب ولی	مرتبہ ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی	بار اول
اندر سبھا (امانت لکھنوی)	سید مسعود حسن رضوی ادیب	طبع اول ۱۹۶۸ء
اندر سبھا امانت مع اندر سبھا مداری لال	نول کشور پریس کان پور	جنوری ۱۸۸۵ء
اندر سبھا (امانت)	مطبع خاص دُرگا پرشاد لکھنؤ	۱۲۸۴ھ / ۶۸-۱۸۶۷ء

ب

بارہ ماسے :-

اللہ بخش کی بارہ ماسی	مرتبہ لال رام	مطبوعہ بھارت پریس دہلی
بوڑھے کی بارہ ماسی	مصنفہ لالہ امرائی لال پلول ضلع گڑگاؤں	ناشر گوئل پستک بھنڈار پلول
بارہ ماسہ بھرت		مطبوعہ فیض عام میرٹھ
بارہ ماسی سنگرہ	... ...	سری کرشن پریس ہاتھرس
بارہ ماسی گوپی چند کی۔	مصنفہ سوامی شورام جادرے والے	لوک ساہتیہ پریس۔ متھرا۔
رتنو کا بیان عرف دروغہ جی کی بارہ ماسی		ناشر سمیع اللہ بک سیلر۔ مراد آباد
کسان بارہ ماسی	مصنفہ وشال سنگھ	مطبوعہ بھگوت پریس۔ بلند شہر

بلوگرافیا اردو ڈراما	ڈاکٹر عبدالعلیم نامی	جلد اول	نومبر ۱۹۶۲ء
〃	〃	جلد دوم	مئی ۱۹۶۷ء
باغ و بہار	میر امن	ناشر شیخ برکت علی اینڈ سنز۔ لاہور	
باقیاتِ بجنوری	ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۴۵ء
بکٹ کہانی	گوپال افضل	مشمولہ رسالہ قدیم اردو حیدرآباد	۱۹۶۵ء

بلوا منگل عرف سورداس	آغا حشر کاشمیری	پنجابی پستک بھنڈار دریبہ کلاں دہلی	
بہار میں اردو زبان کا ارتقا	اختر اورینوی		۱۹۵۷
بے تال پچیسی	مظہر علی خاں ولا و للولال	مرتبہ گوہر نوشاہی	۱۹۶۵
بے تال پچیسی	〃	مطبوعہ رتن اینڈ کو بک سیلرز۔ دہلی	
بے تال پچیسی	〃	راجہ رام کمار بک ڈپو وارث مطبع نولکشور	
بیگمات اودھ	شیخ تصدق حسین		۱۹۵۶

پ

پدماوت اردو (شمع و پروانہ)	عبرت و عشرت	بھارت الیکٹرک پریس سہارن پور	
پریت کے گیت		دارالادب پنجاب لاہور	
پگھلا نیلم	سجاد ظہیر	بار اول	۱۹۶۴
پنجاب میں اردو	محمود خاں شیرانی	لکھنؤ ایڈیشن	۱۹۶۰
پیام ساوتری	جگر بریلوی	راجہ رام کمار پریس لکھنؤ	۱۹۵۴

ت

تاریخ ادب اردو	رام بابو سکسینہ	ترجمہ مرزا محمد عسکری	۱۹۴۷
تاریخ ادب اردو	ادارہ ادبیاتِ اردو		۱۹۴۰
تاریخ ادب ہندی	سید ظہیر الدین احمد علوی		۱۹۴۲
تاریخ زبان اردو یعنی اردوئے قدیم	شمس اللہ قادری	مطبع نولکشور لکھنؤ	۱۹۲۹
تاریخ نثر اردو	احسن مارہروی	بار اول	
تحریریں	ڈاکٹر گیان چند جین	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۶۴
تلخیاں	ساحر لدھیانوی		۱۹۵۷
تمہیدی خطبے (۵۵-۱۸۵۰)	گارساں دتاسی	انجمن ترقی اردو۔ دہلی	۱۹۴۰

Activate Windows

تین ہندوستانی زبانیں	ڈاکٹر کے۔ ایس بیدی		۱۹۶۱

چ

چاندنی کی پتیاں	ناصر شہزاد	مکتبہ ادبِ جدید لاہور	۱۹۶۵

ح

حضرت شاہ آیت اللہ جوہری، ان کی حیات اور شاعری	ڈاکٹر محمد صدرالدین فضا		۱۹۶۴

خ

خطبات عبدالحق	جلد دوم		طبع اول
خطبات گارساں دتاسی ۱۸۵۰ء ـ ۱۸۶۹ء	انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد		۱۹۳۵
خوابِ تماشا	کمار پاشی		۱۹۶۸
خوبصورت بلا	آغا حشر کاشمیری	پنجابی پُستک بھنڈار دریبہ کلاں دہلی	
خیابانِ پاک	ادارہ مطبوعات پاکستان کراچی		۱۹۵۶

د

داستانِ تاریخ اُردو	حامد حسن قادری		طبع دوم
داستانِ زبان اردو	ڈاکٹر شوکت سبزواری	رسالہ اردو کراچی اپریل	۱۹۵۸
دریائے لطافت	انشاء	طبع اول مرشد آباد	
دکنی ادب کی تاریخ	ڈاکٹر محی الدین قادری زور		۱۹۵۸
دکنی کی ابتدا تحقیق کی نظر میں	ڈاکٹر آمنہ خاتون		بار اوّل
دکن میں اُردو	نصیر الدین ہاشمی		بار ششم ۱۹۶۲
دکن میں ریختی کا ارتقاء	بدیع حسینی		بار اوّل

دُلہن	واجد علی شاہ اختر	(ذاتی کتب خانہ سید مسعود حسن رضوی)	مطبوعہ کلکتہ ۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء
دلّی کا دبستانِ شاعری	ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی		طبع دوم ۱۹۶۵
دھاندو کا بیاہ (آلہا)	منّو لال عطار میرٹھی	موہن پرنٹنگ پریس میرٹھ	
دھرتی کی کروٹ	فراق گورکھپوری		۱۹۶۶
دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر	ڈاکٹر محمد حسن دہلی		۱۹۶۴
دیوان آبرو	مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن	ناشر ادارہ تصنیف علی گڑھ	بار اول
دیوانِ جرأت (قلمی)		دیکھئے فہرست مخطوطات	
دیوان زادہ حاتم (قلمی)		〃 〃	〃
دیوان جی	ظریف لکھنوی	بار اوّل	۱۹۴۹
دیوان شاکر ناجی	مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق	طبع اوّل	۱۹۶۸
دیوانِ نیاز	حضرت مولینا شاہ نیاز احمد بریلوی	ایجوکیشنل پریس کراچی	۱۹۶۴

ر

رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی	انشا		انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۵۵ء
رموز العاشقین معروف بہ تیرہ ماسہ	طالب شاہ		مطبوعہ اودھ اخبار لکھنؤ بار دوم ۱۸۹۰
روپ	فراق گورکھپوری		سنگم پبلشنگ ہاؤس الہ آباد بار اول ۱۹۴۷
روزن	قتیل شفائی		ناشر ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۷

س

ساز و آہنگ	سیماب اکبر آبادی		مکتبہ قصر الادب آگرہ ۱۹۴۱
سب رس	ملا وجہی		مرتبہ شمیم انہونوی ۱۹۶۲
ستیہ وان ساوتری	کشن چندر زیبا		آزاد بک ڈپو امرتسر بار چہارم
سُریلی بانسری	آرزو لکھنوی		پرواز بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۱
سُریلے بول	محمد عظمت اللہ خاں		اُردو اکیڈمی پاکستان ۱۹۵۹

Activate Windows

سنگھاسن بتیسی	جوان دللولال	نولکشور پریس لکھنؤ تیرھویں بار ۱۹۵۳ء	
سنگھاسن بتیسی منظوم	رنگ لال حسین	مصنفہ ۱۸۵۴ء	مطبع نولکشور کانپور فروری ۱۸۷۱ء
سنگھاسن بتیسی	جوان دللولال		مطبوعہ الجمعیۃ پریس دہلی
سنگھاسن بتیسی	مرتبہ مجنوں گورکھپوری		۱۹۴۱ء
سوامی درشن	سید سرور عالم سوامی مارہروی		نظامی پریس بدایوں ۱۹۵۹ء
سی پارۂ دل حصہ اوّل	خواجہ حسن نظامی	آٹھواں ایڈیشن	۱۹۶۴ء

ش

شام و شفق (رباعیات)	ڈاکٹر سلام سندیلوی	باراول	۱۹۶۰ء
شبستاں	شکیل بدایونی		۱۹۵۸ء
شعر و زباں	ڈاکٹر مسعود حسین خاں		۱۹۶۶ء
شکارنامہ حضرت گیسودراز	مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت		۱۹۶۲ء
شکنتلا جوان	مرتبہ عبادت بریلوی		۱۹۶۴ء
شکنتلا	ڈاکٹر اختر رائے پوری	باردوئم	۱۹۴۳ء
شکنتلا	قدسیہ زیدی		۱۹۵۷ء
شکنتلا منظوم	ساغر نظامی		۱۹۶۰ء
شکنتلا ناٹک	لالہ کشن چند زیبا	بارسوئم	۱۹۶۷ء
شکنتلا	منشی بشیشور ناتھ منوّر لکھنوی		۱۹۶۳ء
شمع و پروانہ (پدماوت)	عبرت۔ عشرت	مطبوعہ بھارت الکٹرک پریس سہارنپور	

ع

عالم خیال	مولوی احمد علی شوق قدوائی	طبع چہارم	۱۹۳۱ء
عجائب القصص	شاہ عالم ثانی	مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۶۵ء
علی گڑھ تاریخ ادب اردو پہلی جلد	پبلشر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	طبع اوّل	۱۹۶۲ء

غ

غزلیں دوہے گیت	جمیل الدین عالی	۱۹۵۷ء

ف

فائز دہلوی اور دیوان فائز	مرتبہ سید مسعود حسین رضوی		طبع دوئم ۱۹۶۵ء
فغان آرزو	آرزو لکھنوی		باراوّل

ق

قدیم اردو	مولوی عبدالحق		۱۹۶۱ء
قصہ مہر افروز و دلبر	مصنفہ عیسوی خاں بہادر	مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۱۹۶۲ء

ک

کبیر صاحب	پنڈت منوہر لال زتشی	باراوّل	۱۹۳۰ء
کتاب نورس	(از ابراہیم عادل شاہ ثانی) مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد		۱۹۵۵ء
کلام انشاء	مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع	ہندستانی اکیڈمی الہ آباد	۱۹۵۲ء
کلیات حسرت موہانی	حسرت موہانی	طبع ششم	۱۹۴۳ء
کلیات سودا	مرزا سودا	نولکشور پریس	۱۹۳۲ء
کلیات شاہی	سلطان علی عادل شاہ ثانی شاہی۔ مرتبہ سید میر زالدین رفعت		۱۹۶۲ء
کلیات ظفر	بہادر شاہ ظفر	نولکشور پریس کانپور	۱۸۵۸ء
کیفیہ	پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی		۱۹۴۲ء
کلیات نظیر اکبرآبادی	ناشر راجہ رام کمار پریس بک ڈپو لکھنؤ		۱۹۵۱ء

Activate Windows

گ

گردشِ جام	عدم	ناشر شہناز پبلشنگ ہاؤس دہلی
گلبانگ	فراق گورکھ پوری	بار اول ۱۹۶۷ء
گلشنِ عشق (مدھومالتی)	مرتبہ مولوی عبدالحق مصنفہ نصرتی	طبع اول ۱۹۵۲ء
گلکرسٹ اور اُس کا عہد	محمد عتیق صدیقی	طبع اول ۱۹۶۰
گیتانجلی (روبیندر ناتھ ٹیگور)	مترجمہ نیاز فتح پوری	طبع اول ۱۹۱۴
گیت مالا	مرتبہ صلاح الدین احمد و میراجی	طبع اول ۱۹۳۹

ل

لطائف القدوسی	شیخ رکن الدین	مطبوعہ مجتبائی پریس دہلی ۹۴-۱۸۹۲
لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	سید مسعود حسن رضوی	بار اول ۱۹۵۰
لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	سید مسعود حسن رضوی	بار اول ۱۹۵۷
لنگوٹی والا عرف گوتم بدھ	لالہ کشن چند زیبا	

م

مادھونل اور کام کندلا	ولا وللولال مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی	بار اول ۱۹۶۵
مدراراکشش یعنی سیاسی داؤں پیچ (وشاکھ دت)	ترجمہ منور لکھنوی ۱۹۵۸ء	انجمن ترقی اردو علی گڈھ
محاسن کلامِ غالب	ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری	بار اول
مُرلی منوہر عرف کرشن اوتار	کشن چند زیبا	لاجپت رائے اینڈ سنز دہلی ۱۹۵۵
مرہٹی زبان پر فارسی کا اثر	مولوی عبدالحق	۱۹۳۳
مسدس حالی مسمّٰی بہ مدوجزر اسلام	الطاف حسین حالی	ہندوستانی پریس کان پور
مضامین چکبست	مطبوعہ انڈین پریس الہ آباد	۱۹۳۶
مضامین حالی		

معانیِ سخن	انتخاب کلام محمد قلی قطب شاہ معانی مرتبہ ڈاکٹر زور	۱۹۵۸
معراج العاشقین کا مصنف	ڈاکٹر حفیظ قتیل	۱۹۶۸
مقالاتِ گارساں دتاسی	۱۸۶۰ تا ۱۸۷۳ جلد اول مرتبہ انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۴۲
مقالاتِ گارساں دتاسی	۱۸۷۴ تا ۱۸۷۷ جلد دوم مرتبہ انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۴۳
من سمجھاون	شاہ تراب چشتی مرتبہ ڈاکٹر سیدہ جعفر	بار اول ۱۹۶۴
من سمجھاون	〃 ڈاکٹر عبدالستار دلوی	۱۹۶۵
من لگن	قاضی محمود بحری مرتبہ محمد نخاوت مرزا	۱۹۵۵
میراجی کے گیت	مکتبہ اردو۔ لاہور	
مینا ستونتی	غواصی	مشمولہ قدیم اردو حیدرآباد جلد اول ۱۹۶۵

ن

نقوشِ سلیمانی	مولینا سلیمان ندوی	طبع اول
ناجو	واجد علی شاہ اختر	ذاتی کتب خانہ سید مسعود حسن رضوی

و

وضعِ اصطلاحات	سلیم پانی پتی	۱۹۲۰
وکرم اروشی	مترجمہ مولوی محمد عزیز مرزا	۱۹۲۴

ہ

ہندوستانی قصّوں سے ماخوذ اردو مثنویاں	ڈاکٹر گوپی چند نارنگ	۱۹۶۲
ہندوستانی لسانیات	ڈاکٹر زور	طبع دوئم
ہندوستانی لسانیات کا خاکہ	پروفیسر سید احتشام حسین	طبع دوئم ۱۹۵۷
ہندی شاعری	ڈاکٹر اعظم کریوی	۱۹۳۱
ہیا ہیا اور دوسری نظمیں	مطلبی فرید آبادی	سنگم پبلشرز لمیٹڈ لاہور

Activate Windows

مضامین و رسائل

سب رس کے ماخذ اور حوالات	از پروفیسر عزیز احمد	سہ ماہی اردو کراچی جنوری ۱۹۵۰ء	
بدھ مت اردو نظم میں	ڈاکٹر گیان چند جین	"	اپریل ۱۹۵۱ء
داستانِ زبانِ اردو	ڈاکٹر شوکت سبزواری	"	اپریل ۱۹۵۸ء
لسانیاتی جائزہ ہند، جلد ۹ - حصہ اول (اُردو ترجمہ)		"	"
جنرل رائل ایشیاٹک سوسائٹی۔ گراہم بیلی (اُردو ترجمہ)		"	"
عظمت اللہ خاں کے عروضی اجتہادات	ڈاکٹر گیان چند جین	"	جولائی ۱۹۶۰ء
بُلیٹن اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز لندن۔ جلد ۲ حصہ ۳ ۱۹۲۱-۱۹۲۲ء		اردو ادب علی گڑھ دسمبر ۱۹۵۶ء	
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ (از نظامی بیہنی)	محمد سخاوت مرزا	" شمارہ نمبر ۲	۱۹۶۶ء
قدیم دکھنی اور اردو زبان کا تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر سہیل بخاری	اردو نامہ کراچی اکتوبر دسمبر	۱۹۶۳ء
اردو صوتیات کا خاکہ	...	اردوئے معلیٰ - لسانیات نمبر	
تقریر مولوی عبدالحق	...	قومی زبان کراچی	۱۶ فروری ۱۹۶۱ء
اردوئے قدیم	ڈاکٹر سہیل بخاری	نقوش لاہور اکتوبر	۱۹۶۲ء
نوازا اور شکنتلا ناٹک	مسعود حسن رضوی	نقوش لاہور جون	۱۹۶۳ء
اُردو کا قدیم ترین ادب	ڈاکٹر سہیل بخاری	" مئی	۱۹۶۵ء
کوڑی		" اکتوبر تا دسمبر	۱۹۶۶ء
اُردو کا پہلا دستیاب شدہ ڈرامہ خورشید۔	ڈاکٹر نامی	نوائے ادب بمبئی جنوری	۱۹۶۶ء
پھول بن	عصمت جاوید	" جولائی	۱۹۶۹ء
افضل اور ان کا وطن	ڈاکٹر تنویر علوی	" اکتوبر	۱۹۶۹ء
سوار (نظم)	شہاب رفعت	ماہِ نو کراچی استقلال نمبر	۱۹۵۳ء
اللہ ھُو	رضا ہمدانی	"	
عمر ماروی	ابن انشا	"	
کافی (بوعلی شاہ قلندر)	عبدالمجید بھٹی	"	
بکٹ کہانی	افضل	قدیم اردو حیدرآباد جلد اوّل	۱۹۶۵ء

مینا ستونتی	غواصی	قدیم اردو حیدرآباد جلد اول	۱۹۶۵ء
ساونی (نظم)	میراجی	سوغات بنگلور۔ جدید نظم نمبر	
غزل کا نیا روپ	سلطان زماں	گلدستہ بجنور ۳۱ جنوری	۱۹۴۴ء
نظم	صابر نیازی	سہ روزہ مدینہ بجنور ۱۷ اگست	۱۹۶۷ء
آس نراس	شہاب سرمدی	ہفتہ وار ہماری زبان علیگڑھ ۲۳ مئی	۱۹۶۱ء
اردو کا پہلا ڈرامہ نگار	سید مسعود حسن رضوی	" ۲۲ جون	۱۹۶۱ء
غزل	جوزف انور	" ۲۲ دسمبر	۱۹۶۱ء
دوہے	عادل منصوری	" ۱۱ فروری	۱۹۶۲ء
جھانکیاں اساڑھ، ساون، بھادوں۔	شہاب سرمدی	" ۸ جولائی۔ ۱۵ جولائی ۱۵ اگست	۱۹۶۲ء
نظر لگ نہ جائے	اسرار اکبرآبادی	" ہماری زبان ۱۷ مارچ	۱۹۶۴ء
امانت کی اندر سبھا	ڈاکٹر سید محمد عقیل	" ۱۷ نومبر و ۸ نومبر	۱۹۶۶ء
امانت کی اندر سبھا کے بارے میں	عبدالرشید	" ۸ جنوری	۱۹۶۷ء
راکھی (قطعات)	مفتوں کوٹوی	" ۲۲ اگست	۱۹۶۹ء
بکٹ کہانی کا مصنف کون سا افضل ہے؟	ڈاکٹر انصار اللہ نظر	" یکم اپریل	۱۹۷۱ء
بکٹ کہانی کا مصنف افضل غازی پوری تھا	"	" یکم مئی	۱۹۷۱ء
بکٹ کہانی کا مصنف اور اس کا وطن	ڈاکٹر عبدالغفار شکیل	فکر و نظر علی گڑھ۔ شمارہ ۲	۱۹۷۱ء

Activate Windows

فہرستِ مخطوطات

مولانا آزاد لائبریری۔ علی گڈھ مسلم یونیورسٹی :۔

بارہ ماسے

بجٹ کہانی یا بارہ ماسہ — از افضل — نشان اردو ۵۵/۳۲۶

بارہ ماسہ — از مولوی عبداللہ انصاری — مشمولہ ضمیمہ فارسیہ تصوف نمبر ۶۵

بارہ ماسہ — مینا دتی وشانت کنوار — نشان ۱۶۲/۹

بارہ ماہہ — نیک عالم — نشان ج ۱/۸۳

بارہ ماسہ — از وہاب — مکتوبہ ۱۲۷۱ھ کاتب وزیر خاں

بارہ ماسہ (مصنف نامعلوم) مکتوبہ شعبان ۱۲۷۱/۱۸۵۵ء کاتب کنھیالال شامل نمبر ۱۵۴

بارہ ماسہ — ناقص — سبحان کلکشن نمبر ۱۵۸/۵

پدماوت — ملک محمد جائسی — ضمیمہ یونیورسٹی کلکشن نمبر دو ۲

پدماوت — 〃 — مکتوبہ ۱۱۳۵/۱۷۲۳ کاتب سید علی احمد نشان ۱۶۷/۱۴

پدماوت — ابوالفاضل ملک محمد جائسی — نشان ج ۱ ادب/۵۰

دیوان جرأت — مکتوبہ جولائی ۱۸۲۸ء — نشان ۵۵۱۱/۸۹۱/۱

دیوان زادہ حاتم — مکتوبہ ۱۱۸۸/۱۷۷۴ء نسخہ رام پور کی نقل نشان ۸۸۱/۳

رامائن مصنفہ صاحب رام کائستھ دہلوی۔ سنہ تصنیف ۱۱۳۶ ہجری/۱۷۲۴-۲۵ عیسوی بقلم ہرچند داس مکتوبہ ۱۷۹۷ء نشان ۱۵۷/۴

کلیات انشاء — سید انشاء اللہ — نشان اردو نمبر ۹۴ کتاب ۷۵/۱

ناجو — واجد علی شاہ اختر — نشان یونیورسٹی اردو ۷۹

د۔ دیوان زادہ شاہ حاتم غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی۔ ایچ ڈی۔ (از سراج الحق قریشی ۱۹۵۰ء T-61)

کتب خانہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ :۔

دیوان جرأت — ناقص الطرفین — کتاب نمبر ادب ۶۲

دیوان ولی — مکتوبہ چیت سنگھ ۱۱۸۵ ہجری/۱۷۷۲-۷۱ء

سب رس — مکتوبہ حرمت اللہ قادری ۱۱۶۰/۱۷۴۷ نمبر ۱۱۴

سنگھاسن بتیسی منظوم — مصنف نامعلوم — ناقص الآخر نمبر ۱۹

قصہ کنور کام اور کلا کام — سنہ تصنیف غالباً قبل ۱۲۰۰ ہجری۔ مکتوبہ ۱۲۶۱ — ۱۳

کلیاتِ امانت — مکتوبہ سید..... شاہ بخاری ۱۳۰۲/۱۸۸۵ء ۶۳

کلیاتِ انشاء — مکتوبہ محمد امین بیگ ۱۲۴۲/۲۷-۱۸۲۶ء

مثنوی ستونت مینا (غواصی) مکتوبہ عبدالرزاق صفر ۱۳۱۳/۱۸۹۵ء ۷۳

مثنوی شمع و پروانہ — عبرت و عشرت — ناقص الآخر ۷۵

مثنوی گلشنِ عشق — نُصرتی (دکنی ادب) ۵

من سمجھاون — شاہ تراب — مکتوبہ ۱۲۶۲/۱۸۴۶ ۹۴

مورکھ سمجھاون یعنی ترجمہ من سمجھاون — مکتوبہ رجب ۱۲۶۰/۱۸۴۴ ۱۵۳

نوسرہار (مثنوی) شیخ اشرف — ناقص الاوّل و آخر ۹۲۰/۱

غیر مطبوعہ مقالے

دہلی یونیورسٹی — اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر — ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

عثمانیہ یونیورسٹی — دکنی اردو کی ابتدا اور ارتقا جولائی ۱۹۶۶ء ڈاکٹر مہر النساء

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی — دیوان زادہ۔ شاہ حاتم ۱۹۵۰ء ڈاکٹر سراج الحق قریشی

Activate Windows

ہندی تصانیف

ابھگیان شاکنتلم (شکنتلا	ڈاکٹر شوراج شاستری	۱۹۶۱ء
اتہاسک تتھی پتر کا	جگدیش سنگھ گہلوٹ	۱۹۶۲ء
آدھنک ہندی ساہتیہ	ڈاکٹر وارشنے	۱۹۵۳
آدھنک ہندی کوتا میں پریم اور شرنگار	ڈاکٹر رانگے راگھو	طبع اول
انڈوایرین اور ہندی	دیکھئے بھارتیہ آریہ بھاشا اور ہندی	
اردو بھاشا اور ساہتیہ	فراق گورکھ پوری	بار اول ۱۹۶۲
اکبر دربار کے ہندی کوی	ڈاکٹر سریو پرشاد اگروال	۱۹۵۰
اِندراوتی (نور محمد ۱۱۵۷ ہجری)	مرتبہ شام سندر داس	۱۹۰۶
ایران کے صوفی کوی	بانکے بہاری و کنہیا لال	۱۹۴۱

بول چال	ایودھیا سنگھ ہری اودھ	بار دوئم ۱۹۵۶
برج بھاشا	ڈاکٹر دھیریندر ورما	بار اول
برج بھاشا بنام کھڑی بولی	ڈاکٹر کیل دیو سنگھ	بار اول مئی ۱۹۵۶
برہت ہندی کوش	شری کالکا پرشاد	بار سوئم ۱۹۶۳
بھارت کا بھاشا سروے کشن (گریرسن) جلد اول حصہ اول۔ ڈاکٹر اودے نرائن تواری		۱۹۵۹
بھارتیندو گرنتھاولی	مرتبہ برج رتن داس	۱۹۵۰
بھارتیہ آریہ بھاشا (ویدوں سے دور حاضر تک)	جیول بلاخ، ڈاکٹر لکشمی ساگر وارشنے	۱۹۶۳
بھارتیہ آریہ بھاشا اور ہندی	ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی	بار دوئم ۱۹۵۷
بھارتیہ پریاکھیان کاویہ	ڈاکٹر ہری کانت سریواستو	نومبر ۱۹۵۵
بھاشا اور سماج	ڈاکٹر رام بلاس شرما	اگست ۱۹۶۱

بھاشا شبد کوش	ڈاکٹر رام شنکر شکل رسال	طبع چہارم ۱۹۶۲
بھاشا وگیان	ڈاکٹر شام سندر داس	طبع سوئم ۱۹۴۷
بھاشا وگیان اور ہندی	ڈاکٹر سوریہ پرشاد اگروال	۱۹۵۷
بھاشا وگیان سدھانت	ڈاکٹر رامیشور دیال اگروال	بار اول ۱۹۶۹
بھرمر گیت	ڈاکٹر رام سروپ آریہ	بار اول ۱۹۵۶
بھوشن	وشو ناتھ پرشاد مسر	
بھوشن گرنتھاولی	مسر بندھو	بار اول ۱۹۴۸
بے تال پچیسی (ولا وللولال)	سمپاوک بابا بھیروں سنگھ	گپتا اینڈ کو۔ چوک کان پور
		سنہ طبع ندارد
بے تال پچیسی (ولا وللولال)	ناشران گرگ اینڈ کو کھاری باولی دہلی	〃
بے تال پچیسی 〃	مطبوعہ راجہ رام کمار پریس بک ڈپو لکھنؤ	〃

پالی جاتکاولی	مرتبہ پنڈت بٹک ناتھ شرما ساہتیہ پادھیائے	مایا پتی پریس کاشی 〃
پدماوت (جائسی)	آچاریہ رام چندر شکل مشمولہ جائسی گرنتھاولی	بار سوئم ۱۹۴۶
〃 〃	ڈاکٹر واسو دیو سرن اگروال	۱۹۶۱
〃 〃	ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت	بار اول نومبر ۱۹۶۳
پدماوتی (بنگلہ) مصنفہ علاؤل۔ ہندی روپانتر، ڈاکٹر ستیندر ناتھ گھوشال		۱۹۶۳
پربودھ چندرودے (سنسکرت، مصنفہ شری کرشن مسر) مرتبہ آچاریہ سری رامچندر مسر		۱۹۵۵
پرتھوی راج راسو (چندر بردائی) سمپاوک کوی راؤ موہن سنگھ		۱۹۵۵
پراسنگک کتھا کوش	شریمتی گلاب مہتہ	۱۹۵۴
پریہ پرواس	ایودھیا سنگھ ہری اودھ	چھٹا ایڈیشن ۱۹۴۸
پیاس میری کلپنا کی	کرشن موہن	طبع اول ۱۹۷۰
جائسی کے پرورتی ہندی صوفی کوی اور کاویہ	ڈاکٹر سرلا شکلا	۱۹۵۶
جائسی گرنتھاولی	آچاریہ رام چندر شکل	طبع سوئم ۱۹۴۶
		(طبع پنجم)

Activate Windows

چترا ولی	مصنفہ کوی عثمان ۱۶۱۳ء	مرتبہ جگن موہن ورما	۱۹۱۲
چندائن (مُلّا داؤد ۷۷۹ھ)	مرتبہ ڈاکٹر وشوناتھ پرشاد (معہ لور کہا)		۱۹۶۲
چھند پربھاکر	رائے بہادر جگناتھ پرشاد بھانو	بار نہم	۱۹۳۹
خسرو کی ہندی کوتا	برج رتن داس	بار دوئم	۱۹۵۳
دُھرو سُوامنی (ناٹک)	جے شنکر پرشاد لیڈر پریس الہ آباد	تیرھواں ایڈیشن	۱۹۶۵
دُھرو سُوامنی	کے۔ ایم منشی کتاب محل الہ آباد	پہلا ایڈیشن	
راج ولاس (مصنفہ کوی عثمان ۱۶۰۷ء)	مُرتبہ بھگوان دین	بار اول سنہ اشاعت ندارد	
روپک رہسیہ	ڈاکٹر شام سُندر داس و ڈاکٹر پیتامبر دت بڑتھوال	طبع دوئم	۱۹۴۰
سادھن رچت میناست	مُرتبہ شری اگر چند ناہٹا		۱۹۵۶
سروج سروکیشن	ڈاکٹر کشوری لال گپت	بار اول مارچ	۱۹۶۷
سری پنگل پی یوش	پروفیسر رامانند شاستری		۱۹۵۱
سنسکرت ساہتیہ کا انتہاس	شری بلدیو اُپادھیائے	بار ششم	۱۹۶۱
سنسکرت ساہتیہ کی روپ ریکھا	چندر شیکھر پانڈے	طبع دوئم	سنہ طبع ندارد
سنگھاسن بتیسی (جوآن دللولال)	ناشر رتن اینڈ کو بکسیلرز	دریبہ کلاں دہلی	〃
〃	〃 ناشر گپتا اینڈ کو کھاری باولی	دہلی	〃
شری آدی گرو گرنتھ صاحب جی	گرمکھ پریس امرتسر		
شریمد بھاگوت گیتا ...	گیتا پریس گورکھ پور		
شکنتلا ناٹک (کالی داس) مترجمہ کشمن سنگھ ۱۸۶۱ء - سمپادک ادھیا یک رام نرائن			۱۹۴۳

شو سنگھ سروج (ٹھاکر شیو سنگھ سینگر) - مرتبہ ڈاکٹر ترلوکی نرائن دکشت		بار ہشتم	۱۹۶۶
کام سوترم (سنسکرت، مہرشی وتسیائن منی)	مرتبہ شری دیودت شاستری		۱۹۶۴
کبیر کا رہسیہ واد	ڈاکٹر رام کمار ورما	پانچواں ایڈیشن	۱۹۴۴
کبیر گرنتھاولی	شام سندر داس ناگری پرچارنی سبھا کاشی		۱۹۴۷
〃	ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت	طبع اوّل	
کرمک پُستک مالکا (بھاگ چار) پنڈت وشنو نارائن بھارت کھنڈے۔ ناشر سنگیت کاریالہ ہاتھرس)			۱۹۶۴
گرام ساہتیہ	شری رام نریش ترپاٹھی		
گرامین ہندی	ڈاکٹر دھیریندر ورما		۱۹۵۹
لور کہا	ڈاکٹر ماتا پرشاد گپت (مشمولہ چندائن)		۱۹۶۲
ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان (جارج گریرسن) دیکھئے ہندی ساہتیہ کا پرتھم اِتہاس			
میناست (سادھن) اگرچند ناہٹا دیکھئے سادھن رچت میناست			
مدھیہ کالین ہندی پربندھ کاویوں میں کتھانک روڑھیاں۔ ڈاکٹر برج ہلاس سریواستو نومبر ۱۹۶۸			
مدھیہ یُگین پریما کھیان	ڈاکٹر شیام منوہر پانڈے		۱۹۶۱
مسر بندھو ونود	رائے بہادر شیام بہاری مسر و شکدیو بہاری مسر۔ تیسرا حصہ طبع دوئم		۱۹۲۸
مہابھارت	گیتا پریس گورکھ پور		۱۹۵۵
ہست لکھت ہندی پُستکوں کا سنشپت ودرن	ناگری پرچارنی سبھا کاشی	جلد اول	۱۹۶۵
ہندو دھارمک کتھاؤں کے بھوتک ارتھ	تروینی پرشاد مسر		۱۹۵۵
ہندی اُپنیاس کوش	ڈاکٹر گوپال رائے		۱۹۲۸
ہندی اردو ہندوستانی	شری پدم سنگھ شرما		۱۹۵۱
ہندی بھاشا اور لپی	ڈاکٹر دھیریندر ورما	طبع اول	

Activate Windows

ہندی بھاشا کا اِتہاس	ڈاکٹر دھیریندر ورما	طبع چہارم	۱۹۵۳
ہندی ساہتیہ اور وِبھن واد	رام جی لال بدھوتیا	طبع اول	۱۹۵۸
ہندی ساہتیہ کا اتہاس	آچاریہ رام چندر شُکل	پندرہواں اُپدیش	۱۹۶۵
ہندی ساہتیہ کا اَتیت	حصہ اول و دوئم ۔ وشوناتھ پرشاد مسر		۱۹۵۹-۱۹۶۰
ہندی ساہتیہ کا برہت اتہاس جلد ششم	ڈاکٹر نگیندر		۱۹۵۸
ہندی ساہتیہ کا پرتھم اِتہاس (ترجمہ، ماڈرن ورناکیولر لٹریچر آف ہندوستان از گریرسن) مترجم ڈاکٹر کشوری لال گُپت	دوسرا ایڈیشن، ستمبر		۱۹۶۱
ہندی ساہتیہ کوش (ناما واچی شبداولی) حصہ دوئم	ڈاکٹر دھریندر ورما	بار اول	۱۹۶۳
ہندی کی گدیہ شیلی کا وِکاس	ڈاکٹر جگناتھ پرشاد شرما	طبع پنجم	۱۹۴۹
ہندی ناٹک، اُدبھو اور وِکاس	ڈاکٹر وشرتھ اوجھا (بھومکا مورخہ ۱۹۵۶)	سنہ طبع ندارد	
ہندی ناٹک ساہتیہ کا اِتہاس	ڈاکٹر سومناتھ گُپت	طبع دوئم دسمبر	۱۹۴۹
ہندی وانگمئے کا وِکاس	ڈاکٹر ستیہ دیو چودھری		۱۹۵۷
ہندی ودیا پیٹھ گرنتھ دی تھکا (वीथिका)	مُرتّبہ اگرچند ناہٹا		۱۹۵۶

ہِندی رسَائل و مَضامِین

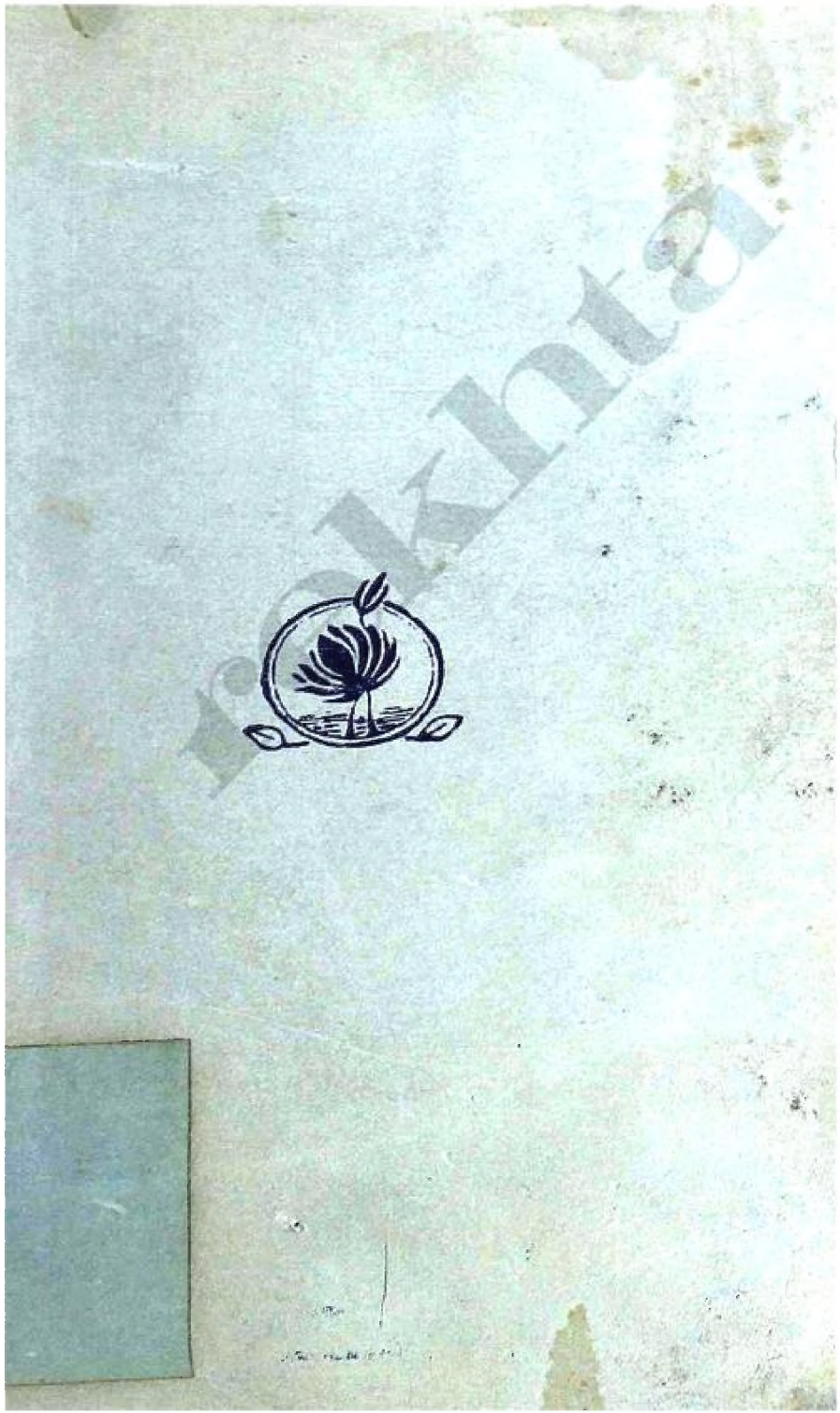
ہندی گدیہ ادھشٹھاتا پنڈت للولال	از ڈاکٹر آشا گپت	رسالہ ہندوستانی الہ آباد اپریل ۔ جون ۱۹۶۱ء	
ہندی ساہتیہ کا پراچین تم پورن کوش، لغت ہندی	ہندی انوشیلن پریاگ جنوری ۔ مارچ ۱۹۶۲		
علی مُراد کی کنور اوت	" " "	اکتوبر ۔ دسمبر ۱۹۵۵ء	
جن کوی امیر خسرو	از ڈاکٹر برج بھوشن سنگھ	سرسوتی الہ آباد دسمبر	۱۹۵۸ء
انور خاں انور گوالیاری	از واحد کاظمی	" " اکتوبر	۱۹۵۸ء

			بھاگ	انک	شک سمبت
مولانا داؤد کرت چندائن	ڈاکٹر پرمیشوری لال گپت	سمیلن پترکا	۴۷	۱	۱۸۸۲
یوگ وششٹھ	پروفیسر کستور چند ست بھیّا	"	۴۷	۲	۱۸۸۲
بارہ ماسے کی پرمپرا	شام منوہر پانڈے	"	پوش ۔ پھاگن		۱۸۸۲
شاہ میرانجی شمس العشاق	پروفیسر وشرتھ راج	"	۴۹	۲	۱۸۸۵
بمبئی کا پارسی منچ	ڈاکٹر رندھیر اپادھیائے	"	۴۹	۳، ۴	۱۸۸۵
مضمون	از ڈاکٹر پریم پرکاش گوتم	"	۵۱	۳، ۴	۱۸۸۷
مضمون	از آچاریہ گووند ترویدی	"	۵۲	۱، ۲	۱۸۸۸
ست گرو مہربان کی پوتھی	ڈاکٹر گوبند رام راج گرو	"	پوش ۔ جیٹھ		۱۸۸۸
سنت گیانیشور کے بارے میں		"	۵۳ ۔ ۳ و ۴		۱۸۸۹

وہ پارسی تھیٹر واستو میں کیا تھا؟ ڈاکٹر لکشمی نراین دھرم یگ بمبئی ۱۵ فروری ۱۹۷۰ء

ہندو ڈرامیٹک کور اور پارسی تھیٹر کی واستو کتا ڈاکٹر ودیاوتی " " ۲۹ مارچ ۱۹۷۰ء

Activate Windows



ENGLISH BOOKS

Abhigyan Shakuntlam (Kal. Dasa)
Dr. A. B. Gajendragadkar 6th edition

An Advanced History of India
Dr. M. C. Majumdar ... 1961

Advaita Vedanta,
M. K. Venkatarama Aiyer ... 1964

An Introduction to Philosphhy
Dr. G. [illegible] W. Carrie ... 1935

The Idea of Personality in Sufism,
Reynold A Nicholson ... 1923

India In Kali Dasa
Dr. Bhagwat Sharan Upadhyaya ... 1947

Influence of English Literature on Urdu Literature,
Dr. Saiyid Abdul Latif ... 1924

Is There a Contemporary Indian Civilisation.
Dr. Mulak Raj Anand ... 1963

The Mysterious Kundalini.
By Vasant G. Rele ... 1970

Letter to the Editor, (Dr. Gokal Chand Naraney
Daily Hindustan Times Delhi 7-2-61

How the Moghal Rule Over India Ended ?
Daily Indian Express Delhi, 13-6-69

India's Contribution to Persian Literature
Dr. S. A. H. Abidi,
Indian Express Delhi 15-2-69

Witness to an Era by Frank Moraes
1973. 1st edition

Activate Windows